

**UNIVERSITÀ DI ROMA TOR VERGATA
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE PARIS 3**

Dipartimento di studi filologici linguistici e letterari
ED 122 Europe latine - Amérique latine
UFR Etudes italiennes et roumaines

Tesi di dottorato in italianistica
Thèse de doctorat en italien

Antonella USAI

ÊTRE SOI-MÊME ET UN AUTRE DANS UNE LANGUE ÉTRANGÈRE
GIORGIO DE CHIRICO ET ALBERTO SAVINIO, L'EXPÉRIENCE
LINGUISTIQUE ET IDENTITAIRE ENTRE FRANCE ET ITALIE

ESSERE SE STESSI E UN ALTRO IN UNA LINGUA STRANIERA
GIORGIO DE CHIRICO E ALBERTO SAVINIO, L'ESPERIENZA
LINGUISTICA E IDENTITARIA TRA FRANCIA E ITALIA

Tesi diretta da /Thèse dirigée par
ANDREA GAREFFI
JEAN-CHARLES VEGLIANTE

Discussa il / Soutenue le 02-07-2010

Giuria / Jury:

Prof. Andrea GAREFFI, Università di Roma Tor Vergata co-direttore
Prof. Jean-Charles VEGLIANTE, Università di Paris 3 Sorbonne Nouvelle co-direttore
Prof.ssa Evanghélia STEAD, Università di Reims
Prof. Marco LUCCHESI, Università di Rio de Janeiro

Indice

Introduzione	6
GIORGIO DE CHIRICO: SCRITTURA BILINGUE TRA FRANCIA E ITALIA	
Capitolo I – Giorgio de Chirico tra Francia ed Italia	16
1.1. Da Atene a Parigi.	16
1.2. Fonti.	20
1.3. Scrittura bilingue tra editi, inediti e bozze.....	23
1.3.1. Questioni di metodo... ..	30
1.4. Per un'analisi trasversale: dalle poesie del primo periodo parigino al periodo ferrarese (1911-1918)	33
1.4.1. Tematiche e parole chiave ricorrenti attraverso un procedere per opposizioni	38
1.4.2. Altre ricorrenze tra francese e italiano.....	50
1.5. Dalle poesie a <i>Hebdomeros/Ebdòmero</i>	53
1.5.1. <i>Qu'est-il arrivé</i>	54
1.5.2. <i>Une Vie</i>	59
1.5.3. <i>La notte misteriosa</i>	66
1.5.4. <i>Il signor Govoni dorme</i>	69
1.5.5. <i>Frammento</i>	72
1.5.6. <i>L'ora inquietante</i>	75
1.5.7. <i>Rêve</i>	76
1.5.8. Poesie del periodo di <i>Hebdomeros</i>	84
1.5.9. Al limite del <i>presque-même</i>	91
1.6. Poesie bilingui	93
1.6.1. <i>Epode/Epodo</i>	94
1.6.2. <i>Salve Lutetia/Vale Lutetia</i>	99
1.6.3. Dall'ultimo soggiorno parigino alle poesie degli an- ni '70	105
1.6.4. Traduzioni, riadattamenti e variazioni	107
1.7. Conclusioni	115

ALBERTO SAVINIO: SCRITTURA BILINGUE TRA FRANCIA E ITALIA

Capitolo II – Alberto Savinio tra francese e italiano 119

2.1. Questioni di metodo	119
2.2. Fonti	122
2.3. Scrittura bilingue	126
2.3.1. Vicende editoriali tra francese ed italiano..	132
2.4. Il primo soggiorno parigino: <i>Le drame et la musique</i> e <i>Les chants de la Mi Mort</i>	137
2.5. I primi scritti italiani: tra francesismi e incertezze sintattiche	155
2.5.1. <i>Hermaphrodito</i>	159
2.6. Il progetto per <i>Vita di Mercurio</i>	172
2.6.1. <i>Vita dei fantasmi / Vie des fantômes</i>	175
2.6.2. Per un confronto: <i>Introduction à une vie de Mercure</i> e <i>Hermes Skeptómenos/La statua pensante</i>	183
2.6.3. Variazioni e varianti	189
2.6.4. Un progetto per il cinema: <i>Vita di Mercurio</i>	196
2.7. L'esperienza dell'autotraduzione tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta.....	212
2.7.1. <i>Dei di lassù/Dieux de là-haut</i>	222
2.7.2. <i>Vere metamorfosi di Ovidio/Les vraies methamorphoses d'Ovide</i>	236
2.8. Conclusioni.....	247

GIORGIO DE CHIRICO E ALBERTO SAVINIO: «LA VRAIE ITALIE», UN LABORATORIO LINGUISTICO ALLA RICERCA D'IDENTITÀ

Capitolo III – Giorgio de Chirico e Alberto Savinio : la collaborazione a «La Vraie Italie» 251

3.1. «La Vraie Italie». <i>Organe de liaison intellectuelle entre l'Italie et les autres pays</i>	251
3.2. Parabola di un progetto: propositi, speranze e illusioni.....	256
3.2.1. De Chirico e Savinio: l'importanza del rapporto con Papini tra il 1906 e il 1920.....	262
3.3. La «La Vraie Italie» e i suoi protagonisti: una questione di identità.....	274
3.3.1. Scritture a confronto: gli articoli di Papini, Savinio e de Chirico	275
3.3.2. Ritratti d'autore.....	288
3.4. Conclusioni.....	312

<i>Conclusioni</i>	316
<i>Riassunto in francese</i>	322
<i>Bibliografia</i>	435

INTRODUZIONE

INTRODUZIONE

«Celui qui connaît deux langues connaît forcément deux cultures aussi, donc le passage difficile de l'une à l'autre, et la douloureuse relativisation de l'une par l'autre»¹. A partire da questa riflessione di Nancy Huston ha avuto inizio il nostro *excursus* sulla scrittura di Savinio. Se essa difatti ha avuto origine durante il primo soggiorno in Francia, si è poi costituita nell'alternanza di francese e italiano. A questa esperienza dell'*entre-deux* la critica si è sempre interessata in relazione a tre momenti precisi dell'attività letteraria di Savinio: *Les Chants de la mi-mort* (1914) e *Hermaphrodito* (1916) che contraddistinguono gli esordi letterari; l'*Introduction à une vie de Mercure* del 1929 e alcune traduzioni del 1938. Considerando questo panorama frammentario, che isola gli scritti francesi dalla produzione italiana, ci è parso necessario estendere il lavoro di analisi, al fine di comprendere l'esistenza di una continuità tra il debutto degli anni '10 e gli esiti letterari della produzione successiva. Prendendo le mosse dai suoi testi e dalle bozze conservate nell'Archivio dell'autore, quel che è immediatamente apparso come oggetto di indagine è l'alternanza dell'uso della lingua francese e italiana anche all'interno di quella produzione considerata prettamente italiana. Ci è sembrato quindi necessario, al di là degli studi già compiuti, cercare di ricostruire il rapporto tra queste due lingue nel loro sviluppo diacronico. A tale scopo abbiamo fondato il nostro lavoro iniziale sui

¹ Nancy Huston, *Nord perdu*, Arles, Actes sud, 2004, p. 37.

testi di Marco Sabbatini (*L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*²) e di Luca Pietromarchi (*Dal manichino all'uomo di ferro*³), due autori che si sono occupati dell'analisi delle opere del primo periodo di Savinio e che hanno allo stesso tempo aperto la strada allo studio della traduzione tardiva degli anni '40 degli *Chants de la mi-mort*, testo fondamentale per una lettura trasversale del rapporto dello scrittore con le lingue.

Sempre all'interno di una lettura diacronica, abbiamo fatto riferimento ai saggi di Giuditta Isotti Rosowsky (*Savinio: un auteur, deux écrivains*⁴) e di Thomas Bernet, (*L'ironie d'Alberto Savinio à la croisée des discours*⁵) sull'*Introduction à une vie de Mercure*, due testi che, assieme alle bozze ritrovate negli Archivi, hanno costituito il punto di partenza per lo studio della genesi del progetto per *Vita di Mercurio*.

La nostra ricerca è stata completata dall'analisi del rapporto di Savinio con l'autotraduzione che, grazie all'interessamento di Henri Parisot, a partire dal 1938 definisce e struttura il progetto di edizione in Francia della sua attività di scrittore. Questo *corpus* eterogeneo ci ha permesso di constatare la presenza costante del francese nella sua opera e il modo in cui questa lingua interagisce nella sua scrittura.

L'esperienza bilingue di Savinio non è un caso isolato all'interno della generazione di scrittori nati tra Ottocento e Novecento che vivono nella suggestione della cultura francese: da Filippo Tommaso Marinetti a Giuseppe Ungaretti, bilingui di nascita; da Gabriele D'Annunzio, a Ardengo Soffici e

² Marco Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodite*, Roma, Salerno, 1997.

³ Luca Pietromarchi, *Dal manichino all'uomo di ferro. Alberto Savinio a Parigi (1910-1915)*, Milano, Edizioni Unicopli, 1984.

⁴ Giuditta Isotti Rosowsky, *Savinio: un auteur, deux écrivains*, in *De Marco Polo à Savinio. Écrivains italiens en langue française*, a cura di François Livi, Paris, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 179-188.

⁵ Thomas Bernet, *L'ironie d'Alberto Savinio à la croisée des discours. Lecture sémiotique de l'"Introduction à une vie de Mercure" et d'"Achille énamouré mêlé à l'Evergète"*, Éd. scientifiques européennes, Bern, 1999.

Giovanni Papini. Per non parlare, infine, del fratello di Savinio, Giorgio de Chirico, che utilizza anche la lingua francese per esprimere il suo «Io» artistico.

La formazione cosmopolita avvenuta tra più capitali europee che contraddistingue il percorso biografico dei due fratelli de Chirico ha permesso loro di acquisire una conoscenza privilegiata di più lingue che ha avuto come esito una scrittura sospesa tra francese e italiano. La formazione comune e il differente rapporto con la scrittura fanno dei Dioscuri un caso particolare di bilinguismo letterario, che richiede un approfondimento circa il valore che assume la lingua francese nel decidere gli esiti della loro scrittura.

Nel caso di de Chirico si è reso necessario, innanzitutto, vagliare all'interno della sua produzione decisamente frammentaria, a causa dei molti inediti, il *corpus* poetico da prendere in esame. L'accesso alla sua opera, reso possibile dalle raccolte di editi ed inediti, ha permesso di approfondire lo studio sul rapporto dell'artista con le due lingue nella loro evoluzione diacronica, così come finora è emerso dagli studi di Jean-Charles Vegliante (*Poèmes/Poesie*⁶) e di Maurizio Fagiolo dell'Arco (*Il Meccanismo del pensiero*⁷). A seguito di un'attenta lettura della produzione lirica, tre aspetti particolari della sua scrittura si sono imposti alla nostra attenzione. La ricorrenza di alcuni termini tra le poesie francesi degli anni '10 e le poesie italiane di Ferrara. La riscrittura di alcuni componimenti lirici francesi ed italiani che, come segnala Vegliante preludono al romanzo francese *Hebdomeros*. La constatazione, infine, che la maggior parte delle sue poesie degli anni '70 nasce da una precedente scrittura in francese.

⁶ G. de Chirico, *Poème-poesie*, a cura di J.-Ch. Vegliante, Paris, Solin, 1981.

⁷ G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Torino, Einaudi, 1985.

Il nostro studio preliminare sul bilinguismo dei due fratelli de Chirico ci ha quindi rivelato la comune volontà di mettersi alla prova nella scrittura tra le lingue.

Una volta individuate le direttrici principali che determinano il loro bilinguismo, ci siamo posti il problema del loro rapporto con queste due lingue. Se ad ogni lingua è attribuito un particolare valore all'interno di un testo, se ogni lingua assume un determinato ruolo nel discorso poetico, è difficile separare la questione linguistica dalla riflessione sul ruolo assegnato ad una data lingua quando si decide di diventare *scrittore*. Nel caso dei nostri autori questa problematica prende forma a Parigi e si sviluppa e si risolve in Italia. La scrittura, di conseguenza, non può essere separata dal suo contesto, dal momento che la questione si pone all'interno di un determinato *milieu* storico e culturale. La scelta di una lingua è allora una scelta esclusivamente di poetica o è determinata da ragioni storico-culturali o politiche? Porre una tale domanda ci porta ad interrogarci sull'importanza di Parigi nella formazione artistica dei due fratelli de Chirico. La capitale francese costituiva allora la fucina delle avanguardie ed incarnava il simbolo della modernità. All'ombra del mito decadente del «sombre Paris [...] vieillard laborieux» (Baudelaire), nascevano «les inscriptions des enseignes et des murailles / les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent / [...] la grâce de cette rue industrielle» (Apollinaire). È nel chiaroscuro di questo brusco contrasto tra le tenebre del passato e la luce della modernità che gli «Italiani di Parigi» vivono il loro periodo di formazione nella capitale francese, nonché il loro esilio volontario e temporaneo. La *ville lumière* diffonde così la sua luce in tutta Europa, costringendo gli artisti a confrontarsi. Lo scoppio del primo conflitto mondiale segna la fine di questa atmosfera particolare ed obbliga a scegliere da che parte stare. La giovane nazione italiana è pronta a rinnegare una Francia che, nell'immaginario collettivo, rappresenta la nazione da uguagliare e alla quale provare il proprio valore.

L'immagine di Parigi si trasforma così, a poco a poco, fino a rappresentare «l'envers unique de l'italianité»⁸. Essere bilingue francese e italiano, in quella particolare contingenza storica, rende quindi ancor più necessaria una scelta. La lingua si carica allora di un survalore: ancora prima di essere una scelta di poetica, simbolizza la rivendicazione identitaria. I fratelli de Chirico, bilingui e *deracinés*, si ritrovano coinvolti in queste dinamiche sovra-individuali che culminano nella loro partecipazione a «La Vraie Italie». Questa rivista, fondata nel 1918, incarna difatti il sentimento di frustrazione nato in Italia nell'immediato dopoguerra. Scritta in francese, ma destinata ad un pubblico internazionale, si propone come la vetrina della giovane Italia moderna ed ambiziosa. Comprendere il ruolo dei de Chirico all'interno della rivista ci consentirà di verificare la connessione tra il bilinguismo letterario e poetico e il bilinguismo inteso come strumento di affermazione identitaria.

Gli studi dedicati a «La Vraie Italie» sono piuttosto esigui; un'indagine più approfondita è stata rivolta al suo ideatore, (*Giovanni Papini. Culture et identité*⁹ di Maria Pia De Paulis-Dalambert), così come ad alcuni collaboratori (per Savinio, in particolare, ricordiamo lo studio di Paola Italia in *Il pellegrino appassionato*¹⁰).

Nel corso del nostro lavoro ci siamo posti la questione di quel che rappresenta l'esperienza del bilinguismo nell'opera di Andrea e Giorgio de Chirico: dalle origini di una scrittura nata tra due lingue, fino agli effetti che questa ha avuto nella loro intera opera, passando attraverso lo studio

⁸ Pérette-Cécile Buffaria, *Paris dans les écrits autobiographiques de Giovanni Papini*, in «Revue des Etudes Italiennes», *Paris-Florence (1900-1920). Aspects su dialogue culturel*, n- 3-4, juillet-décembre 1997, Paris, Société d'études italiennes, 1997, p. 186.

⁹ Maria Pia De Paulis-Dalambert, *Giovanni Papini. Culture et identité*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007.

¹⁰ Paola Italia, *Il pellegrino appassionato*, Palermo, Sellerio, 2004.

dell'importanza e del ruolo dato ad ogni lingua. La relazione tra francese e italiano, che non si limita a esprimere solo istanze espressivo formali, ma si carica di valenze esistenziali, ci ha portato a scegliere un doppio registro di lettura ed interpretazione della problematica del bilinguismo, completando l'approccio testuale con quello ermeneutico.

La questione testuale

Il nostro lavoro di analisi si basa sullo studio di alcuni testi esemplari attraverso i quali i nostri autori mettono alla prova la loro scrittura tra le lingue, sia nel caso di una scrittura che combina le due lingue all'interno di un solo testo, sia nel caso di una sovrapposizione delle due lingue tra un testo e un altro. È in questo modo che definiremo il bilinguismo in letteratura.

Per de Chirico sarà necessario prendere in considerazione quelle poesie, francesi ed italiane, scelte all'interno della sua produzione letteraria, capaci di rivelare l'atto creatore. Per Savinio abbiamo scelto, tra le sue prose, quei testi che sono esistiti più volte nell'alternanza di francese ed italiano.

La questione del bilinguismo interessa la critica nei campi più diversi: filosofico, sociologico, pedagogico, psicologico e naturalmente linguistico. Ognuno di essi apporta il proprio contributo all'analisi e allo studio del fenomeno. Il punto di vista della linguistica, che è quello che ci interessa maggiormente, si è sviluppato intorno ai problemi legati alla traduzione, vale a dire alle «relations de signification» tra sistemi linguistici diversi (Vegliante). L'esistenza stessa di questi testi tra le lingue può essere vista come la risposta allo «scandale de la traducibilité»: l'opera letteraria bilingue sembra risolvere e superare la questione della perdita di senso inevitabile nella traduzione.

Nel passaggio da una lingua ad un'altra è infatti possibile solo dire “quasi” la stessa cosa. Il caso di due lingue vicine, dalle radici comuni, come

l'italiano e il francese, pongono il problema delle somiglianze ingannevoli: le differenze tra la lingua "propria" e la lingua "altra" diventano difatti sottili e profonde. Di conseguenza si pone il problema del senso, inteso come «*presque-même*», così come lo definisce Vegliante. Questo termine ci servirà a designare l'impossibilità di dire esattamente la stessa cosa, conseguenza della non corrispondenza dei diversi sistemi linguistici. Vedremo come il *presque-même* si manifesta nell'opera bilingue dei fratelli de Chirico e come il lavoro nell'*entre-deux* interlinguistico, definito come *entrelangue* (Vegliante), modifica i testi.

Nell'indecisione temporanea nella quale si trova il locutore bilingue-traduttore si sviluppa un *sens naissant* che porta con sé «*toutes les formes possibles pour les deux systèmes en contact dans l'entrelangue*»¹¹. Se – *a priori* – la traduzione è degradazione, perdita o aggiunta di senso, sarà necessario prendere in considerazione quel che Vegliante definisce come «*effet-traduction*», vale a dire quell'effetto dell'*entrelangue* che «*permet d'échapper à la paralysie des impossibilités sémantiques et de comprendre du point de vue du système – non en terme de profit et perte – comment la traduction constitue un accroissement de la langue*»¹². Questo *effet-traduction* nasce all'interno dell'operazione traduttiva, più esattamente dal suo «*effort pour faire «dire» à une langue, jusqu'à sa limite, ce que l'entre-deux interlinguistique donne à «penser»*»¹³.

La questione ermeneutica

Se l'approccio testuale inserisce il *presque-même* quale problema centrale del bilinguismo, quest'ultimo implica anche la dialettica tra l'«Io» e

¹¹ Jean-Charles Vegliante, *D'écrire la traduction*, Paris, Presse de la Sorbonne-Nouvelle, 1996, p. 55

¹² *Ivi*, p. 44.

¹³ *Ibidem*.

l'«Altro». Essere in un'altra lingua comporta anche un modo di vivere, di pensare e di osservare il mondo che obbliga lo scrittore a rimettere in discussione se stesso nell'incontro con l'altro. Lo scrittore si costruisce come tale nella ricerca di un suo stile, di una modalità espressiva nella quale riconoscersi. Una domanda si pone allora nel caso di uno scrittore che ha a disposizione più lingue: ha anche più «Io», ovvero più identità? Se così fosse, scrivere in un'altra lingua significherebbe mettere in scena uno dei suoi tanti «Io». La scelta di una lingua «altra», quando diventa la lingua dell'*alter ego* poetico, permette allo scrittore di ritrovarsi in una posizione privilegiata per confrontarsi con l'altro da sé. Questo confronto richiede, a livello linguistico, lo studio della sua portata nei testi, ma pone anche il problema del significato dell'uso di ognuna delle lingue.

Nel corso di questo studio diacronico dell'opera dei nostri autori ci occuperemo quindi dell'analisi dell'evoluzione del bilinguismo, della sua origine e del suo sviluppo. Quest'ultimo è intimamente legato all'evoluzione del loro rapporto con la Francia di cui ci occuperemo per comprendere fino a che punto tale relazione ha determinato e influenzato la loro scrittura tra le lingue. Queste sono infatti legate, per definizione, ed ancor più nel caso del particolare momento storico creatosi all'inizio del XX secolo, ad un dato paese e ad una data cultura. Da questo legame dipende spesso la questione identitaria e il modo in cui essa si inserisce all'interno della questione linguistica o è in grado di condizionarla.

L'essere tra le lingue

La complessità di queste due questioni, quanto l'ampiezza di un tale argomento, ha imposto scelte precise sul percorso da seguire. Nei due primi capitoli del nostro lavoro ci siamo occupati del problema del bilinguismo di Giorgio e Andrea de Chirico che è stato affrontato innanzitutto come pro-

blema della conoscenza stessa delle due lingue usate, ma anche della frequenza nel loro utilizzo e del ruolo di ognuna di esse nella loro opera. Abbiamo scelto di analizzare le opere più rappresentative di questo percorso tra le lingue che ha inizio negli anni '10 e termina negli anni '50 per Savinio e negli anni '70 per de Chirico. Nell'ultimo capitolo abbiamo tentato di analizzare un momento preciso di questa alternanza linguistica, vale a dire il momento in cui decidono di inserirsi nel contesto culturale dell'Italia. La loro collaborazione a «La Vraie Italie» che ci ha permesso di comprendere il “plus valore” attribuito alle lingue in quel preciso momento storico, nonché l'importanza loro attribuita per l'affermazione identitaria dei due artisti.

GIORGIO DE CHIRICO:
SCRITTURA BILINGUE TRA FRANCIA E ITALIA

CAPITOLO I

GIORGIO DE CHIRICO TRA FRANCIA E ITALIA

1.1. Da Atene a Parigi

In una nota autobiografica, redatta in terza persona, Giorgio de Chirico così riassume la sua formazione artistica,

A dodici anni frequentava già un corso di disegno in Atene, e si dedicava con ardore alla copia delle statue classiche [...]. Questo lungo tirocinio giovò moltissimo al giovane artista [...]. A sedici anni, mortogli il padre, de Chirico viene in Italia e si stabilisce a Firenze [...]. Però, benché attirato dalla grande arte dei musei fiorentini, non è persuaso del valore scolastico dell'accademia di belle arti [...] e a diciott'anni parte per la Germania. Per tre anni lavora indefessamente [...]. A ventun'anni, stanco di Monaco e già in possesso di possibilità pittoriche non comuni, torna in Italia ove trascorre ancora un paio d'anni tra Firenze e Milano, senza però mai esporre, senza mai immischiarci in combriccole e cenacoli artistici, ma lavorando e studiando continuamente. Nel 1911 si reca a Parigi e là finalmente si decide a farsi conoscere¹⁴.

Se Atene è lo “scenario dell'anima” e Monaco è lo “strumento della cultura”¹⁵, Parigi rappresenta «la città per eccellenza dell'arte e dell'intelletto»¹⁶. Quando de Chirico giunge nella capitale francese, solleci-

¹⁴ G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, op. cit., p. 74. Si tratta della prefazione manoscritta all'autobiografia che sarebbe dovuta uscire nel 1919 in un volume di «Valori Plastici».

¹⁵ Attraverso queste due definizioni di Atene e Monaco Giovanna dalla Chiesa esemplifica - già nel titolo del suo saggio - il valore simbolico delle due città per de Chirico (Giovanna dalla Chiesa, *Verso i luoghi di formazione. Atene: scenario dell'anima - Monaco: strumento della Bildung*, incluso nel catalogo *De Chirico*, Venezia, 1988, pp. 50-58).

¹⁶ G. de Chirico, *Vale Lutetia*, in *Il Meccanismo del pensiero*, op. cit., p. 271.

tato dal fratello¹⁷, è comunque in possesso di un vasto bagaglio culturale che continua ad ampliare.

Come ricorda l'artista nelle pagine delle *Memorie della mia vita*, la sua formazione culturale ha inizio in «una scuola tenuta da preti cattolici che si chiamava Liceo Leonino [...]. Era una scuola frequentata da figli di italiani abitanti ad Atene»¹⁸. Ma ben presto l'educazione del giovane de Chirico è affidata ad insegnanti privati,

Veniva a casa a dare lezioni d'Italiano, di aritmetica e di storia, a me ed a mio fratello, un italiano¹⁹.

L'insegnante si chiamava Pistono, “una specie di capomastro”, un uomo «pieno di ingegno; era anche calligrafo e poeta». Successivamente sarà chiamato “un signore siciliano” di nome Vergara che insegnò loro il tedesco, mentre le lezioni di francese furono impartite “da un professore belga che si chiamava Bronnaire”. Lo studio delle lingue inizia dunque con la prima giovinezza e procede in parallelo con la formazione artistica. Non è altrettanto possibile ricostruire con esattezza l'educazione letteraria degli anni giovanili, come è stato osservato da Gerd Roos nel suo lavoro²⁰ dedicato alla formazione di Giorgio e Andrea de Chirico tra il 1906 e il 1911. Del primo periodo di studi rimangono, comunque, testimonianze frammentarie che disegnano un quadro importante degli interessi dei giovani de Chirico,

[...] nei loro ricordi non viene fatta parola né delle lingue classiche quali latino o greco antico, né dell'inglese; i riferimenti a studi filosofici, letterari, musicali od artistici mancano tanto quanto quelli con-

¹⁷ Ricorda, infatti, de Chirico nelle sue *Memorie*: «Da Parigi mio fratello ci scriveva di venire; diceva nelle sue lettere che infatti era una città piena di vita, di movimento, di gente intelligente e che anch'io, nel mio interesse, avrei dovuto andare a Parigi», in de Chirico, *Memorie della mia vita*, Bompiani, Bologna, 2008, p. 80.

¹⁸ G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Milano, Rizzoli Editore, 1962, p. 37.

¹⁹ *Ivi*, p. 34.

²⁰ Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti*. Monaco, Milano, Firenze 1906-1911, Bologna, Edizioni Bora, 1999.

cernenti gli ambiti matematico-scientifici. Non è inoltre possibile stabilire che tipo di “cultura” generale gli sia stata trasmessa dal loro ambiente e dai genitori. In una lettera inedita del 1928 de Chirico ricorda: “mio padre mi diede le prime lezioni di letteratura italiana facendomi leggere Dante, il Tasso l’Ariosto e Ugo Foscolo. Poi seguitai solo e studiai anche il latino il greco antico, il francese e il tedesco”.²¹

Non è possibile stabilire, però, il lasso di tempo nel quale si svolgono questi studi da autodidatta. Negli anni di Monaco de Chirico affina la sua formazione da artista e Savinio il suo talento di musicista.

Un momento particolarmente significativo che precede l’arrivo a Parigi è costituito dal soggiorno a Milano²². Così, infatti, dalla città italiana scriveva Giorgio de Chirico a Fritz Gartz nel gennaio del 1910,

Studio molto, in particolare letteratura e filosofia e per il futuro ho in mente di scrivere libri²³.

Nelle *Memorie* ricorderà inoltre che, mentre di giorno dipingeva, di notte studiava «la storia dell’arte, la filosofia, il greco e il latino». Come ha sottolineato Roos,

Evidentemente solo ora, nel 1909 e con alle spalle molti anni trascorsi all’insegna della pittura, [...] affiora la necessità di un ampliamento [...] intellettuale²⁴.

Saranno soprattutto la letteratura e la filosofia ad interessare il giovane artista. Ancora a Milano, insieme al fratello Andrea, inizia lo studio di Friedrich Nietzsche (in traduzione francese) e di Arthur Schopenhauer (in italiano) e molto probabilmente anche di Giacomo Leopardi e di Otto Weininger. In letteratura gli interessi spaziano nella cultura classica: le *Argonautiche* di Apollonio Rodio, ma anche il *Morgante Maggiore* di Luigi Pulci,

²¹ *Ivi*, p. 24.

²² Il soggiorno ebbe inizio tra il maggio e il giugno del 1909 e si concluse nel gennaio del 1910 seguito dal soggiorno fiorentino.

²³ Lettera citata in Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti*. op. cit., p. 257.

²⁴ Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti*. op. cit., p. 258.

l'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto e la *Divina Commedia* di Dante Alighieri. Né manca la lettura di scrittori del Settecento e dell'Ottocento: Vittorio Alfieri, Alessandro Manzoni, Ugo Foscolo e Silvio Pellico. Con questo bagaglio culturale de Chirico arriva a Parigi. Ma, come osserva Roos, nonostante gli intensi "studi italiani" nei «mesi trascorsi a Milano e Firenze [...]»; l'autorappresentazione di un artista permeato da una tradizione genuinamente italiana risulta solo in un tempo successivo»²⁵. In effetti, il soggiorno a Parigi è contraddistinto dal contrasto tra "deutsche stimmung" e "esprit français". Nel 1912 così de Chirico scrive all'amico Gratz: «Qui si può trovare ciò che si vuole. Tutto è perfetto e arguto ed ogni giorno si impara qualcosa di nuovo. Ho perso molto dell'atmosfera tedesca che avevo una volta»²⁶. Come intellettuale e come artista de Chirico si sente di formazione e di cultura tedesca, come conferma la profonda suggestione esercitata in pittura da Arnold Böcklin e in filosofia da Friedrich Nietzsche, i due poli di riferimento della poetica metafisica che comincia a prendere forma nel 1909.

Se Parigi è la città dell'esordio artistico, lo è anche dell'esordio lirico. Nella *Ville Lumière*, infatti, de Chirico inizia a comporre in francese le prime poesie, molto probabilmente per la profonda suggestione esercitata da Guillaume Apollinaire che de Chirico così ricorda,

[...] dietro consiglio di persone che conoscevano l'"ambiente", andai a trovare Apollinaire. [...] il sabato, dalle cinque alle otto, riceveva gli amici. Venivano pittori, poeti, letterati, quelli cosiddetti giovani e intelligenti e che propugnavano le cosiddette idee nuove. [...] Apollinaire pontificava seduto al suo tavolo di lavoro»²⁷.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ivi*, p. 416.

²⁷ G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, op. cit., p. 86.

Le sperimentazioni linguistiche di Apollinaire per un'immagine-parola e quelle della cerchia di artisti riuniti intorno alla rivista «Les Soirées de Paris» affascinano e stimolano il giovane de Chirico.

Non solo l'amicizia con il poeta lo introduce nell'ambiente artistico e culturale di Parigi, ma sarà proprio Apollinaire ad utilizzare per primo il termine “metafisico” riferendosi a de Chirico e alla sua opera pittorica.

1.2. Fonti

Si devono ad Henri Parisot e ad André Pieyre de Mandiargues i primi tentativi di raccolta e di pubblicazione dell'opera letteraria di de Chirico. L'amico e traduttore Henri Parisot ha infatti editato i testi più importanti conosciuti in Francia, dai *Deux fragments inédits* del 1938 alla nuova versione di *Hebdomeros* del 1964. André Pieyre de Mandiargues si è invece occupato soprattutto della traduzione di alcune poesie. A questi primi tentativi fanno seguito nuove ed importanti pubblicazioni. *Poesie-Poèmes*²⁸, curato da Carmine Siniscalco con note di Maurizio Fagiolo dell'Arco, è una raccolta di editi ed inediti lirici (alcuni manoscritti) corredata da disegni e riproduzioni di quadri. *Poèmes-poesie*²⁹ a cura di Jean-Charles Vegliante, il cui titolo fa esplicitamente riferimento alla precedente raccolta, è arricchita da due importanti gruppi di inediti. Un primo gruppo è segnalato da Ester Coen; un secondo gruppo è stato ritrovato, grazie alla disponibilità di Jacqueline F. Paulhan, da Jean-Charles Vegliante che ne ha curato anche la parziale pubblicazione sul numero 238 della rivista «Les Langues Néolatines» nel 1981. Vegliante, inoltre, è stato il primo studioso a mettere in evidenza l'importante legame tra i componimenti antecedenti *Hebdomeros* ed il romanzo che, infatti, «est largement le résultat d'une semblable opéra-

²⁸ G. de Chirico, *Poesie-Poèmes*, Roma, Studio S Arte Contemporanea, 1980 e 1983.

²⁹ G. de Chirico, *Poèmes-poesie*, a cura di J.-Ch. Vegliante, Paris, Solin, 1981.

tion de récupération, à partir des textes»³⁰. Lo studioso ha mostrato alcune coincidenze testuali tra le poesie ed il romanzo, coincidenze dalle quali prenderanno le mosse parte delle nostre riflessioni e analisi.

*Il Meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia*³¹, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, che comprende un minor numero di liriche delle raccolte precedenti, presenta un panorama dell'intera produzione letteraria e critica di de Chirico. Ricordiamo che lo studioso, per il centenario della nascita di de Chirico, ricostruisce la storia della sua vita³².

Andrea Cortellessa ha curato nel 2008 per Bompiani il primo volume di una raccolta che si prefigge di ripubblicare l'opera omnia dell'artista, *Scritti/I (1911-1945). Romanzi e scritti critici e teorici*³³.

L'ultimo lavoro di riedizione è la raccolta pubblicata nel numero 7/8 della rivista «Metafisica»³⁴ edita dalla Fondazione Giorgio ed Isa de Chirico, che, come è precisato nella *Nota Tecnica*, in cui sono incluse tutte le poesie in versi ed in prosa, sia quelle «a più riprese pubblicate dall'autore, sia quelle comparse su varie pubblicazioni editate dopo la sua scomparsa, sia quelle sino a oggi inedite»³⁵. Questi ultimi componimenti, «databili per la maggior parte tra il 1925 e il 1929 vengono presentati integralmente e fedelmente trascritti nelle diverse lezioni del Maestro»³⁶, sia nelle versioni francesi che in quelle italiane.

³⁰ Jean-Charles Vegliante in G. de Chirico, *Poèmes-Poesie*, op. cit. p. 10.

³¹ G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Torino, Einaudi, 1985.

³² Maurizio Fagiolo dell'Arco, *La vita di Giorgio de Chirico*, Umberto Allemandi & C., Milano, 1988. Ricordiamo, inoltre, il già citato lavoro di Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti. Monaco, Milano, Firenze 1906-1911*, op. cit., che ripercorre i primi anni di formazione dei fratelli de Chirico.

³³ G. de Chirico, *Scritti/I (1911-1945). Romanzi e scritti critici e teorici*, a cura di Andrea Cortellessa, Bompiani, Milano, 2008.

³⁴ «Metafisica». Quaderni della fondazione Giorgio e Isa de Chirico, n.7/8, anno 2007-2008, Firenze, Pictor O srl, Le Lettere, 2008.

³⁵ *Ivi*, p. 506.

³⁶ *Ibidem*.

Tutte queste raccolte contengono l'opera poetica pubblicata sulle riviste insieme agli inediti estratti, per la maggior parte, dai Manoscritti Eluard-Picasso³⁷ (1911-1915) e Paulhan³⁸ (1911-1915).

Nell'analizzare la produzione poetica di de Chirico faremo riferimento di volta in volta alle varie edizioni.

Ricordiamo, inoltre, di Marcello Carlino, *Una penna per il pennello*³⁹, uno studio che nel prendere in esame la produzione letteraria e critica dell'artista a partire da *Ebdòmero*, insiste soprattutto sul valore simbolico dell'opera di de Chirico. Ed infine, l'analisi comparata del mito di Ulisse in poesia e in letteratura nell'opera dei fratelli de Chirico compiuta da Evangelia Stead⁴⁰.

Procederemo a analizzare il corpus poetico seguendo la distinzione in tre periodi proposta da Vegliante che fa coincidere questi periodi con dei momenti precisi del percorso artistico di de Chirico: «passage et entre-deux artistique ou linguistique, bouillonnement incertain avant la flèche immobile de nouvelles directions»⁴¹. Il primo periodo, che include le poesie composte negli anni '10 a Parigi, è quello più ricco e potrebbe essere a sua volta suddiviso in due sottoperiodi: il primo dal 1911 al 1913; il secondo dal 1914 al 1919. Il secondo periodo include le poesie scritte negli anni '20 a Ferrara, le quali contengono importanti differenze rispetto a quelle del gruppo precedente. Il terzo periodo, infine, comprende poesie composte diversi anni do-

³⁷ I manoscritti prima appartenuti al poeta Paul Eluard e successivamente a Picasso sono conservati nel Fonds Picasso presso il Musée Nationale Picasso di Parigi. I manoscritti si compongono di quarantotto pagine su fogli di vario formato che presentano scritti, talvolta cancellati, esercizi linguistici e una trentina di disegni.

³⁸ I manoscritti Paulhan, in lingua francese, sono appartenuti a Jean Paulhan e sono tuttora conservati dai suoi eredi. Risalgono al primo periodo parigino di de Chirico e sono costituiti da un gruppo di «poèmes en prose».

³⁹ Marcello Carlino, *Una penna per il pennello*, op. cit.

⁴⁰ Evangelia Stead, «La Figure d'Ulysse entre Giorgio De Chirico et Alberto Savinio dans les années '20», in *Et in fabula pictor. Peintres-écrivains au XXe siècle. Des fables en marge des tableaux*, dir. Florence Godeau, Paris, Kimé, 2006, p. 69-86

⁴¹ J.-Ch. Vegliante in G. De Chirico, *Poèmes-Poesie*, op. cit., p. 9.

po, negli anni '70. Questo gruppo, anche se più esiguo dei precedenti, non è certo meno interessante, poiché vi ritroviamo ancora poesie composte in francese, ma soprattutto, traduzioni e rielaborazioni in italiano di precedenti poesie francesi che, come vedremo, ci consentono di fare un bilancio sull'evoluzione della scrittura bilingue dell'autore. In particolare, questi ultimi componimenti ci consentiranno una riflessione su una delle ricorrenze del bilinguismo di de Chirico: la tendenza quasi costante, almeno in poesia, ad una precedente scrittura in francese, successivamente ripresa e modificata in italiano. Tale tendenza ci offre una testimonianza, inoltre, del costante lavoro sui suoi componimenti, più volte rimaneggiati, e dei quali lascia diverse versioni. Come già osservava Vegliante «la lente élaboration des leçons et variantes – permettant de suivre le développement, l'épanouissement et le dépérissement de ces quelques signes raréfiés»⁴², di quei segni misteriosi e metafisici “da voltare e rivoltare” da ogni lato.

La nostra indagine, attraverso esempi tratti da ognuno dei diversi momenti compositivi, si propone di mettere in evidenza il procedere bilingue di de Chirico. Inoltre, seguiremo e cercheremo di approfondire ulteriormente il lavoro iniziato da Vegliante, il quale per primo ha tentato di «suivre [...] les retours et les détours des thèmes, des images, des signes du pictor optimum à travers ses «écrans successifs» »⁴³.

1. 3. Scrittura bilingue tra editi, inediti e bozze

In uno scritto del '43 de Chirico ribadisce l'idea fondamentale della poetica metafisica: pensare per immagini,

Benché si pensi sempre, benché il nostro cervello non smetta mai di pensare, noi sappiamo benissimo cos'è il pensiero e come esso si esprime.

⁴² *Ivi*, pp. 10-11.

⁴³ J.- Ch. Vegliante in G. de Chirico, *Poèmes-Poesie*, op. cit., p. 67.

Noi supponiamo incoscientemente che pensiamo con delle parole. A quelle persone che parlano correntemente diverse lingue si chiede spesso in che lingua pensano.

Noi non pensiamo in nessuna lingua per il semplice fatto che non pensiamo con delle parole e che la parola, come il gesto, pur essendo legata al pensiero, non costituisce l'essenza del pensiero.

[...] Tutte le cose ed i fenomeni esistenti che sono stati visti dall'uomo, si sono impressi nel suo spirito sotto forma di immagini, prima che la parola fosse stata trovata per designarli⁴⁴.

Se il pensiero è per immagini - lo affermava già Aristotele⁴⁵ - la pittura ne è l'espressione più efficace e più diretta. Ma non è forse immagine anche la parola poetica? L'opera di de Chirico si muove nella reciproca dipendenza tra poesia e pittura già teorizzata da Orazio attraverso l'espressione «ut pictura poesis»⁴⁶ (*Ars Poetica*). La pittura muta, infatti, in parola poetica,

⁴⁴ G. De Chirico, *Discorso sul meccanismo del pensiero*, in *Il meccanismo del Pensiero*, Torino, Einaudi, 1985, p. 408.

⁴⁵ Come osserva Alessandro Linguisti in *Immagine e concetto in Aristotele e Plotino*: «Aristotele possiede [...] un'opinione ben definita per quanto riguarda il nesso tra immagine e concetto [...]: agli esseri umani risulta impossibile pensare senza immagini, sia che con «pensiero» si intenda l'apprensione intellettuale – l'intuizione diretta – dei singoli concetti o nozioni (*νοήματα*), sia che con esso si intenda il ragionamento, il procedimento discorsivo, che si realizza attraverso la connessione di concetti (*συμπλοκή νοημάτων*). Ad ogni concetto si accompagna infatti l'immagine, la rappresentazione mentale di tipo eminentemente visivo (*φάντασμα*), corrispondente; mentre il *νόημα*, «concetto» o «nozione» che viene tradotta in immagine, è per parte sua il contenuto mentale che deriva dall'apprendimento dell'essenza di un certo genere di cose, ossia l'oggetto mentale che sta per l'oggetto reale esterno colto nel suo *εἶδος* universale. [...] Nel settimo capitolo del *De anima* si afferma inoltre che «l'anima non pensa mai senza un'immagine» (*οὐδέποτε νοεῖ ἀνευ φάντασματος ἢ ψυχῆς*) (431a 16-17) e che «la facoltà intellettuale pensa le forme nelle immagini» (*τά μὲν οὖν εἶδον τὸ νοητικὸν ἐν τοῖς φάντασμασι νοεῖ*) (431b 2); mentre il capitolo immediatamente successivo, l'ottavo, si conclude in questo modo (432a 3-12): «[...] quando uno pensa qualcosa, pensa necessariamente insieme una qualche immagine». Il brano qui citato è tratto dal saggio *Immagine e concetto in Aristotele e Plotino* di Alessandro Linguisti, in *Incontri triestini di filologia classica*, IV – 2004 – 2005. *Atti del convegno Internazionale Phantasia. Il pensiero per immagini degli antichi e dei moderni*, a cura di Lucio Cristante, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2006, pp. 69-70.

⁴⁶ «Ut pictura poesis. Erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; / Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, / Iudicis argutum quae non formidat acumen; / Haec placuit semel, haec deciens repetita placebit» (vv. 361-365) Orazio, *Epistole e Ars Poetica*, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 185. Come osserva Rensselaer W. Lee, infatti, «la poésie devrait être comparée à la peinture, qui comporte non seulement un style de détail exigeant un examen rapproché, mais aussi un style large, impressionniste, qui ne plaît que lorsqu'on regarde de loin», in Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture : XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula, 1967, p. 13.

l'immagine visiva viene trasformata in linguaggio verbale. De Chirico procede, così, a due traduzioni (intersemiotica ed interlinguistica) di uno stesso pensiero, incessantemente raddoppiate nella scrittura bilingue.

De Chirico compone la maggior parte delle sue poesie in francese. Anche i suoi due romanzi *Hebdomeros* e *Monsieur Dudron* sono scritti in francese e successivamente tradotti in italiano. Nella saggistica, invece, si alternano le due lingue, a seconda della destinazione dello scritto.

L'esordio poetico, come abbiamo visto, è in lingua francese e vive nella suggestione del clima artistico e intellettuale della Parigi di Apollinaire, tra il 1911 e il 1915.

Durante gli anni della guerra (1916-1918), a seguito del trasferimento a Ferrara, ha inizio un lungo periodo di scrittura poetica e saggistica in italiano che si interrompe col secondo soggiorno parigino (1924-1934).

Diversamente da quel che potrebbe apparire, de Chirico non è uno scrittore bilingue per necessità⁴⁷, quanto piuttosto per scelta consapevole. Egli, infatti, mostra di privilegiare la lingua francese per l'espressione del proprio io lirico. Fatta eccezione per il periodo ferrarese, è in questa lingua che compone la maggior parte delle sue poesie. Anche i tardi componimenti degli anni '70 nascono quasi tutti da una precedente scrittura francese, spesso rimasta solo allo stadio di bozza, di appunto.

In effetti, quando riprende e traduce da una lingua all'altra alcune poesie ed i romanzi, pare voler sperimentare i limiti del *presque-même* nella dimensione dell'*entrelangue*. L'autotraduzione sembra inoltre trasferire nella scrittura uno dei caratteri distintivi della sua poetica: la ripetizione.

Prima di inoltrarci nello studio dei testi (poesie e «poèmes en prose») riteniamo necessario fare il punto sulla loro genesi e destinazione. Tali osser-

⁴⁷ La frontiera tra necessità e volontà, infatti, diventa subito labile se si osserva che alcune poesie francesi dell'epoca di *Hebdomeros* (*Bataille antique*, *Lassitude*, *Souvenir d'enfance*) vengono pubblicate solo nel 1933 sulla rivista genovese «Circoli» e che altri sei componimenti francesi saranno pubblicati nel 1936 sulla rivista di Longanesi «L'Italiano».

vazioni ci permetteranno di stabilire alcuni aspetti importanti all'origine del bilinguismo di de Chirico. Per questo quadro preliminare faremo riferimento allo studio di Vegliante che integreremo, per le poesie assenti in *Poèmes-Poesie*, con il successivo lavoro di Fagiolo dell'Arco e soprattutto con la recente riedizione dell'intero corpus poetico pubblicato nella rivista «Metafisica».

L'avventura dell'io lirico coincide con l'arrivo a Parigi, ma a tale esordio non corrisponde una immediata pubblicazione delle poesie. I primi scritti, infatti, sembrano essere principalmente degli appunti, delle riflessioni liriche sulla sua pittura che sono rimasti, di fatto, quasi tutti inediti. Tre di questi componimenti verranno pubblicati solo durante il secondo soggiorno parigino. Si tratta di *Espoirs*, *Une vie* e *Une nuit*, apparsi nel numero 4-5 del 1925 della rivista «La Révolution Surréaliste» fondata da André Breton, Louis Aragon, Pierre Naville et Benjamin Péret. Come è stato puntualizzato da Vegliante⁴⁸ non è dato di sapere con certezza se tale pubblicazione sia avvenuta, come afferma Fagiolo dell'Arco, all'insaputa dell'autore o, al contrario, con il suo assenso. Il frammento lirico *Protée*, composto a sua volta negli anni 1911-12, sarà, invece, pubblicato da Breton solo nel 1954 in *L'art et l'occultisme*, con la seguente annotazione: «A l'interprétation d'une oeuvre comme le *Cerveau de l'Enfant* doit continuer à presider la figure mythologique que, dans un manuscrit inédit de la même époque, en ma possession, il a campée – à jamais insaisissable – en ce termes»⁴⁹.

⁴⁸ Precisa infatti lo studioso che non è possibile «vérifier non plus si cette publication s'est faite réellement à l'insu de l'auteur, pour des raisons évidemment polémiques ; [...] et s'agissant de Chirico, doit être signalé, comme un élément du dossier» in G. de Chirico, *Poèmes-Poesie* op.cit., pp. 68-69.

⁴⁹ A. Breton, *L'art et l'occultisme*, Paris, 1954, p. 120. Come ha osservato Fagiolo dell'Arco, l'affermazione di Breton di possedere un manoscritto di de Chirico «È la prova che altri testi dechirichiani si trovano nell'archivio André Breton», in G. de Chirico, *Il Meccanismo del pensiero*, op.cit., p. 437.

Si potrebbe ipotizzare che durante il suo primo soggiorno parigino de Chirico abbia scelto di dedicarsi esclusivamente al suo esordio pittorico o che, più semplicemente, non abbia avuto l'occasione di pubblicare i suoi frammenti lirici. Forse, però, come sembra affermare lui stesso, il desiderio di farsi conoscere anche come poeta è nato solo successivamente. Sembra essere, infatti, la conseguenza dell'incontro con Soffici, a sua volta pittore e scrittore, ed in seguito con gli intellettuali fiorentini che collaboravano a «La Voce» ed a «Lacerba».

In effetti de Chirico, grazie ad Apollinaire, conoscerà Soffici e successivamente Papini. Proprio a quest'ultimo scriverà sollecitando la pubblicazione su «La Voce» di due poesie, *Inclinazione* e *Transatlantico*, inviate qualche mese prima e composte a Ferrara,

Per me sarebbe cosa importantissima anzitutto per il principio d'un'attività nuova, in 2° luogo perché quei frammenti sono strettamente collegati a un insieme di *sentimenti* per chiamarli così, nei quali vivo qui a Ferrara e che materializzo in pittura⁵⁰.

Mentre annuncia il suo desiderio di dare inizio ad una nuova attività, vale a dire la scrittura, de Chirico afferma allo stesso tempo l'importante legame e dialogo esistente tra pittura e scrittura. Inoltre, definisce le sue poesie come frammenti. Tale denominazione se da una parte, come osserva Fagiolo dell'Arco, rimanda ai poeti greci ed ai filosofi tedeschi, dall'altra rinvia alla collaborazione dell'artista, in quegli anni, con la rivista «La Diana», diretta da Gherardo Marone, sulla quale «si discute di «frammenti» a proposito della traduzione di veri o presunti haikai giapponesi, brevi composizioni poetiche ad andamento aforistico. E sulle stesse pagine compaiono le prime composizioni poetiche, a verso frantumato, di Ungaretti»⁵¹. In effetti, proprio grazie alla collaborazione di Ungaretti ed alla pubblicazione delle poe-

⁵⁰ Lettera di de Chirico a Papini del settembre 1916 in Maurizio Calvesi, *La Metafisica schiarita. Da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, op. cit., pp. 143-144.

⁵¹ M. Fagiolo dell'Arco in G. de Chirico, *Il Meccanismo del pensiero*, op.cit., p. 437.

sie giapponesi, «La Diana» diede origine alla corrente del frammentismo. In quest'ottica è necessario considerare non tanto il componimento (definito "prosa lirica" da Carrà) inviato da de Chirico (*Villeggiatura*⁵²) a Marone grazie alla mediazione di Carrà⁵³, ma soprattutto i contemporanei scritti lirici (in particolare *Canzone*, *Viaggio* e *Frammento*). L'inserimento di de Chirico nella corrente del frammentismo, almeno in quegli anni, sembra inoltre confermato dalla scelta di Marone di pubblicare (nell'agosto del 1917) *Villeggiatura* in «Cronache letterarie» accanto a *Temporale* e *Dolina notturna* di Ungaretti.

Non è da escludere, infine, come suggerisce Fagiolo dell'Arco, che il desiderio di de Chirico di pubblicare le proprie liriche nasca dal contemporaneo esempio del fratello Savinio che, a sua volta, in quegli anni inviava «testi di liriche alle riviste, meditando anche la pubblicazione in volume»⁵⁴.

I fatti appena illustrati permettono solamente di avanzare delle ipotesi sui motivi che hanno spinto de Chirico a cominciare a comporre liriche e successivamente a volerle pubblicare. Sembrerebbe ad ogni modo evidente che, come rivela lo stesso autore, i suoi componimenti siano il risultato di «un insieme di sentimenti» che «materializza» contemporaneamente anche in pittura. Le poesie nascono quindi dal bisogno di esprimersi allo stesso tempo attraverso l'immagine pittorica e quella lirica. È certo indubbia, d'altronde, l'importanza della frequentazione di Apollinaire e degli artisti e scrittori riuniti intorno a «Les Soirées de Paris», rivista che ospiterà il dop-

⁵² La poesia sarà invece pubblicata, sempre da Gherardo Marone, nell'altra rivista di cui si occupa, «Cronache letterarie».

⁵³ Scrive infatti Carrà dall'Ospedale Militare Villa Seminario dove si trovava assieme a de Chirico (ivi ricoverato a seguito di una crisi depressiva): «Ho visto a Ferrara «La Diana», che porta il mio frammento, e ti ringrazio della serietà con cui ti metti nelle cose. Qui ho incontrato Giorgio De Chirico e suo fratello Savinio, di cui avrai letto qualche lirica sulle ultime «Voce». Ora ti mando un secondo frammento e una pagina di *prosa lirica* del mio amico De Chirico, che tu pubblicherai sul prossimo numero di «Diana» ». La lettera è riportata per intero in Giovanni Lista, *De Chirico et l'avant-garde*, Lausanne, L'Age de l'Homme, 1983, p. 131.

⁵⁴ *Ibidem*.

pio esordio letterario di Savinio nel 1914 con *Le drame et la musique* e soprattutto con *Les Chants de la mi-mort*. Ma durante il primo soggiorno parigino i fratelli de Chirico sono soprattutto l'uno pittore e l'altro musicista. Nel 1915 de Chirico e Savinio rientrano in Italia e nel luglio dello stesso anno Soffici, entusiasta dei loro lavori, presenta i due artisti al pubblico italiano sulle pagine di «Lacerba». Nello stesso periodo Savinio abbandona la musica per dedicarsi esclusivamente alla letteratura. Ci sembra particolarmente rilevante la coincidenza dell'esordio letterario italiano dei due fratelli, seppur l'uno diretto (Savinio) e l'altro indiretto (de Chirico). Savinio⁵⁵, infatti, pubblica il racconto «*Frara*» città del *Worbas* nel 1916 su «La Voce» di de Robertis che contiene *Il signor Govoni dorme*, componimento di de Chirico.

Solo a partire dal 1919, seppur in modo sporadico, cominceranno ad essere pubblicate in diverse riviste alcune liriche di de Chirico, come *Epodo* (composta due anni prima) sulla rivista «Ars Nova» di Casella, successivamente ristampata nel 1924 a conclusione della prosa lirica *Vale Lutetia*. Bisogna aspettare invece il 1927 perché de Chirico pubblichi la precedente versione francese, *Epode*, composta, come attesta Vegliante⁵⁶, molto probabilmente tra il 1914 e il 1915.

⁵⁵ Vegliante ricorda, inoltre, a tal proposito, che de Chirico a sua volta pubblicherà in chiusura alle sue *Memorie* come «une «Epode» unique» il canto della dea marina di *Tragedia dell'infanzia* di Alberto Savinio, J.-Ch. Vegliante in G. de Chirico, *Poèmes-Poesie*, op. cit., p. 78.

⁵⁶ Scrive infatti a tal proposito: «Le texte italien est celui, autographe, du Fonds De Pisis, également publié in *Hommage à Giorgio de Chirico*, Paris, Galerie A.F. Petit, 1975 ; la version française [...] a été publiée par de Chirico en 1927, avec la prose *Salve Lutetia* [...]. Il m'a été impossible de prendre connaissance de la première mouture de *Vale Lutetia*, in «Rivista di Firenze» I, n 8, Florence, février 1925, où le poème figure peut-être sous une autre forme ; par contre, l'édition de Falqui et Vittorini, dans leur anthologie *Scrittori nuovi*, Lanciano, Carabba, 1930 (p. 237), ne présente aucune variante notable par rapport au texte italien présenté ici [...]. La poésie originale française, [...] je suppose écrite [...] dans les derniers temps du premier séjour parisien du peintre (avant d'être reprise pour célébrer le retour de l'automne 1925)», J.-Ch. Vegliante in G. de Chirico, *Poèmes/Poesie*, op. cit. pp. 74-75.

La notte misteriosa (1916) viene pubblicata sulla rivista «Noi» di Enrico Prampolini nel gennaio del 1919. *Canzone*, *Viaggio* e *Frammento*, invece, saranno pubblicate su «Avanscoperta» di Enrico Marchionni nel 1917.

Forêt sombre de ma vie figura per la prima volta, come segnala Vegliante⁵⁷ in forma ancora provvisoria, sotto un disegno datato 1925-26. La pubblicazione definitiva è del gennaio del 1927 sulla rivista «La ligne du coeur». *Vale Lutetia* viene pubblicata nel 1925 su «La Rivista di Firenze», mentre la sua versione francese, *Salve Lutetia*, appare nel 1927 sul «Bulletin de l'Effort Moderne». *Sur le silence* è pubblicata nel 1934 su «Minotaure». È interessante osservare come nel 1936 sulla rivista «L'Italiano» di Longanesi vengano, invece, pubblicate sei poesie risalenti all'ultimo periodo parigino (1927-36): *Aurora*, *Souvenir*, *Phileas Fogg*, *Nemrod*, *Antibes* e *C'est dimanche*.

Le vicende editoriali appena ricordate mostrano come solo alla fine degli anni '70, per l'edizione di *Tic di Guelfo, ovvero Capricci a volo Giorgio De Chirico, Guelfo e gli amici volanti*⁵⁸, si proceda alla pubblicazione sistematica di un numero importante di liriche⁵⁹ di periodi compositivi differenti. Si tratta di poesie francesi ed italiane, queste ultime nate, per la maggior parte, da precedenti poesie francesi editate, inedite o bozze.

1.3.1. Questioni di metodo

Per definire la questione del bilinguismo nella scrittura di de Chirico si rende necessario prendere in considerazione i testi editi e inediti dell'opera poetica e letteraria, che devono essere analizzati nelle diverse fasi e nei diversi

⁵⁷ J.-Ch. Vegliante in G. de Chirico, *Poèmes-Poesie*, op. cit., p. 79.

⁵⁸ *Tic di Guelfo, ovvero Capricci a volo Giorgio De Chirico, Guelfo e gli amici volanti*, Fabriano, Museo internazionale d'arte moderna Studio l'orologio, 1979. Si tratta di un volume d'arte risultato dell'amicizia e della collaborazione tra Guelfo Bianchini e Giorgio de Chirico.

⁵⁹ Vengono infatti pubblicate: *Réveil d'après-midi*, *Forêt de ma vie*, *Crépuscule*, *Souvenir d'enfance*, *Bataille antique*, *La mort mystérieuse*, *La morte misteriosa*, *Vita, vita, grande sogno misterioso!*, *Il signor Govoni dorme*, *Epodo*, *Visione*, *Esortazione*, *Enigma*, *Casa*, *Constatazione*, *Domenica* e *Per non pensare a tante amoralità*.

periodi di ideazione e di pubblicazione, al fine di determinare non solo l'alternanza delle due lingue, ma anche le modalità precise in cui si struttura la scrittura bilingue dell'artista.

Se si analizza la fase iniziale dell'opera poetica di de Chirico, che comprende il primo periodo parigino e il successivo periodo ferrarese, emerge con chiarezza quanto la scrittura poetica sia decisamente connessa all'opera pittorica da una fitta trama di relazioni che pare trovare la sua giustificazione nella preoccupazione dell'artista di mettere a punto, sia con la parola sia con il segno, la poetica metafisica.

Va rilevato, a questo proposito, la questione, che emerge come dato costante nella scrittura poetica, della continua ricorrenza di certe opposizioni: luce/buio, giorno/notte, sonno/veglia, interno/esterno, silenzio/rumore. Queste opposizioni potrebbero avvalorare l'idea che de Chirico tenga presente per la scrittura poetica il principio della coincidenza degli opposti, vale a dire l'assunzione del principio di contraddizione che strutturerebbe, così, la dimensione immaginaria della visione poetica e figurativa. In questo senso le opposizioni varrebbero come elemento decisivo del "meccanismo del pensiero" della riflessione metafisica.

Al pari degli oggetti nelle tele, le figure della scrittura poetica mettono in scena difatti il fuori tempo e il fuori luogo dell'enigma della rivelazione: l'ombra e l'irrigidimento dello scorrere del tempo nel silenzio dell'Ora.

Parrebbe dunque che de Chirico voglia restituire fin dall'inizio in immagine pittorica e poetica quel paesaggio di "vita silente" che teorizzerà nel corso degli anni '20 e che qui nel periodo iniziale trova modo di emergere, soprattutto per la scrittura poetica, nell'alternanza della lingua italiana e della lingua francese.

Va inoltre rilevato il meccanismo della ripetizione quasi ossessiva di alcune parole chiave (come per esempio le città, le piazze, le statue, il treno e le finestre) che diventerà un carattere costante della sua scrittura.

E rispetto a questo meccanismo si possono distinguere due tipi di ripetizioni: macrotestuale e microtestuale. La ripetizione macrotestuale coinvolge l'insieme dei suoi scritti in maniera trasversale, rendendoli profondamente legati l'uno all'altro. La ripetizione microtestuale interessa il singolo testo. In entrambi i casi possiamo ritrovare una ricorrenza di sintagmi nominali o verbali (le parole chiave), o ancora di frasi che si rincorrono all'interno dello stesso testo o da un testo all'altro.

La ripetizione di tipo microtestuale include, inoltre, diverse figure retoriche, le più frequenti nei testi di de Chirico sono la reduplicazione, l'anafora e l'anadiplosi. La ripetizione di tipo macrotestuale, invece, coinvolge a più livelli l'opera poetica e letteraria dell'autore.

Se si analizzano le poesie francesi ed italiane che costituiscono il nucleo centrale di *Hebdomeros* ed il loro rapporto con il romanzo, si osserva un altro aspetto della scrittura bilingue. Le poesie scritte tanto in francese che in italiano sono, infatti, la fonte inesauribile cui attinge de Chirico per la sua scrittura in prosa, così che, riprese e rielaborate, esse costituiscono il nucleo originario del romanzo.

L'analisi comparata delle poesie e di *Hebdomeros* ci ha permesso di osservare il lavoro di autotraduzione compiuto da de Chirico sul proprio romanzo. Nel passaggio da *Hebdomeros* a *Ebdòmero* l'autore apporta variazioni linguistiche o stilistiche determinate principalmente dalle caratteristiche sintattiche e grammaticali di ogni lingua. Tali variazioni spesso costringono a varianti stilistiche che incidono sul ritmo della frase o sulla traduzione di alcune parole. È interessante notare, a questo proposito, che nella scrittura in prosa de Chirico sperimenta raramente contaminazioni linguistiche. Se utilizza termini di un'altra lingua si tratta generalmente di tecnicismi, di espressioni idiomatiche, di vocaboli ormai entrati nell'uso comune o finalizzati a sottolineare l'elemento folcloristico della situazione descritta.

Va rivelata, inoltre, la ricorrenza, sia nelle poesie che nel romanzo, di figure retoriche della ripetizione (in particolare l'anafora e l'anadiplosi) così come la ricorrenza delle parole chiave e delle opposizioni tematiche che strutturano la scrittura stessa di de Chirico.

Infine, se si analizzano le poesie bilingui che nascono quasi esclusivamente in francese, si osserva una doppia tendenza nelle scelte traduttive dell'autore. Da una parte, de Chirico procede ad una traduzione letterale e, dall'altra, ad una rielaborazione del testo originario, spesso un inedito o una bozza.

La scrittura bilingue e in particolare il fenomeno dell'autotraduzione avvalora, come afferma Vegliante nella sua analisi di Giuseppe Ungaretti, anch'egli poeta bilingue, quello scandalo «de la traductibilité» che «réside justement dans cette curieuse asymptote vers un impossible «même», néanmoins visible, donné à contempler par l'écriture»⁶⁰. In quali modalità de Chirico superi questo scandalo linguistico è testimoniato dalla sua stessa scrittura che si trova costantemente in una dimensione di *entrelangue*.

1.4. Per un'analisi trasversale: dalle poesie del primo periodo parigino al periodo ferrarese (1911-1918)

I componimenti francesi ed italiani scritti tra il 1911 e il 1918 sono caratterizzati da una serie di tematiche e di parole chiave che, all'interno delle singole poesie, si sviluppano quasi sempre attraverso un procedere per opposizioni. La struttura di ripetizione che, attraverso il ricorrere delle parole chiave, si crea tra una lirica e l'altra trova il suo equivalente, all'interno di una singola poesia, nell'utilizzo delle figure retoriche della ripetizione. Attraverso l'analisi trasversale di questi componimenti sarà possibile osservare in che modo de Chirico traduce opposizioni e parole chiave da una lingua

⁶⁰ J.-Ch. Vegliante, *Ungaretti entre les langues*, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris3, («Italiques»), Paris, 1987, p. 10.

ad un'altra. Osserviamo innanzitutto i caratteri distintivi delle diverse fasi poetiche prese in esame.

Nelle prime poesie francesi composte tra il 1911 e il 1913 de Chirico predilige una certa libertà del verso e della struttura poetica. A prevalere è il verso libero che, in alcuni componimenti, viene alternato alla prosa.

Se il primo componimento, *Qu'est-il arrivé*, è ancora immerso nelle suggestioni simboliste della pittura di Arnold Böcklin, il tono delle poesie successive cambia, immettendoci nella dimensione più prettamente metafisica dei suoi quadri, di cui sembrano quasi fornire una descrizione. Come ha rilevato Fagiolo dell'Arco ,

Nei primi manoscritti, la parola si rivela un equivalente dell'immagine: De Chirico alterna la visione all'immagine allusiva [...] vigilato costantemente dalle ombre solenni di Nietzsche, Rimbaud, Schopenhauer, Savinio»⁶¹.

In effetti, queste poesie procedono, come accade nella contemporanea pittura, attraverso la sovrapposizione di «elementi disparati ed eterogenei», che possono davvero intendersi come parole chiave che le attraversano e le legano tra di loro. Tra questi “elementi” i più ricorrenti sono: *la cheminée rouge, le soleil (journée radieuse), la nuit, les drapeaux, la gare, l'horloge, le guerrier de pierre, les statues endormies, la place obscure, les portiques au soleil, l'ombre, les artichauts de fer, les oracles mystérieux, le rêve, l'énigme, les locomotives, la ville grande et carrée, les oriflammes, les bananes, les après-midi e le silence*.

Nelle poesie, però, si trovano anche elementi ricorrenti non presenti nei suoi dipinti : cadaveri e tombe, la donna oggetto di amore impossibile e sofferto, gli uomini, i soldati, l'io poetico ed il bambino.

I paesaggi stessi sono spaventosi e spaesanti e recano tracce del mistero. Scrive de Chirico : «Vie, vie, grand rêve mystérieux! toutes les énigmes

⁶¹ M. Fagiolo dell'Arco in G. de Chirico, *Il Meccanismo del pensiero*, op. cit., p. 486.

que tu montres; joies et éclairs...» (*Une Vie*). Il sogno è un presagio oscuro, un “segno” da voltare e rivoltare da tutti i lati, come dice il protagonista in *Hebdomeros*,

«Quand vous avez trouvé un signe, tournez-le et retournez-le de tous les côtés ; voyez-le de face et de profil, de trois-quarts et en raccourci ; faites-le disparaître et remarquez quelle forme prend à sa place le souvenir de son aspect ; voyez de quel côté il ressemble au cheval et de quel autre à la moulure de votre plafond»⁶².

Con queste parole, attraverso il suo *alter ego*, de Chirico afferma così l'arbitrarietà e l'ambivalenza del segno, che può essere e non essere allo stesso tempo.

In questo primo periodo, come nei dipinti, anche nei testi è già presente una sospensione temporale, sottolineata in modo quasi ossessivo dalla presenza ricorrente di riferimenti ai vari momenti della giornata, ognuno dei quali è reso nella sua fissità. In effetti, le indicazioni temporali sono finalizzate alla ricerca e allo studio della luce, in particolare quella del mezzogiorno e del pomeriggio, per cercare di catturarne l'inquietudine e la strana atmosfera piena di mistero.

Si può concludere che in questa prima fase, che dura fino al 1913, de Chirico, sia in pittura che in scrittura, mostri i nuovi ed inediti legami formati tra le cose. Tramite un complicato montaggio, oggetti apparentemente incompatibili tra loro entrano in scena nello spazio della pittura e della poesia.

Il periodo che ha inizio nel 1914 corrisponde ad una nuova fase della poetica metafisica nella quale il poeta si presenta come l'oracolo che traspone in versi l'enigma metafisico degli oggetti “*étrange*” e “*bizarre*”.

Si assiste ad una ripresa di temi trattati nelle poesie precedenti, in particolare: le città, le ombre, l'ora misteriosa ed inquietante e le statue.

⁶² G. de Chirico, *Hebdomeros*, 1929, p. 94.

Introdotti da punti di sospensione, i versi finali di *La volonté de la statue* presentano una stanza dalle persiane chiuse che pare la rielaborazione della descrizione dell'interno metafisico di *Une vie*, in particolare, come osserva Vegliante, per il dettaglio degli «étranges tableaux». Questa poesia, osserva inoltre lo studioso, evoca anche alcuni versi di *Une nuit. L'homme au regard douloureux*, invece, prelude alla prosa poetica *Rêve* ed inoltre ricorda, come nota lo stesso⁶³, le poesie *De ma fenêtre* e *Dans une barque noire*. *Une fête* è una rielaborazione più dettagliata di *Espoirs*. *Le chant de la gare* è come una filastrocca, omaggio alla stazione già apparsa in *Une Vie* ed in *Espoirs*. Ne *La mort mystérieuse* è l'ora la protagonista. Questi ultimi due «poèmes en prose» a loro volta, sempre secondo Vegliante, si possono associare in particolare «avec certains passages des textes des années 10 («De ma fenêtre»... et «Amis, vous tous» en particulier)»⁶⁴. Lo studioso osserva come «le maniement beaucoup plus fluide de la langue, non dépourvu d'ironie, [...] nous amène déjà dans le voisinage d'*Hebdomeros*»⁶⁵. Infine *Epode* e la sua traduzione italiana *Epodo*, primo esempio di poesia bilingue. Nel 1916, a Ferrara, la scrittura lirica entra in una nuova fase contraddistinta dall'utilizzo dell'italiano e dalla ricorrenza di alcune tematiche presenti nei testi precedenti. Sembra inoltre che de Chirico sperimenti una scrittura plurilingue: all'italiano combina francese, latino, e lingue esotiche come l'azteco; alterna stili aulici e prosaici; inserisce infine caratteri grafici inusuali.

Si pensi in particolare a *Canzone* (1916) e *Viaggio* (1917) pubblicate entrambe su «Avanscoperta» di Enrico Marchionni. Entrambe di ispirazione

⁶³ Vegliante osserva come *L'homme au regard douloureux* rinvii anche ad una «notation au crayon, qui nous amène déjà au texte suivant (*Une fête*) : *Ami au regard de vautour, à la bouche souriante, une grille de jardin te fait souffrir. Léopard prisonnier, marche dans ta [crèche] ... Et maintenant sur ton socle proclame ta victoire dans une pose de roi vainqueur.* (Archives Paulhan)» in G. de Chirico, *Poèmes-Poesie*, op. cit., p. 73.

⁶⁴ J.-Ch. Vegliante in G. de Chirico, *Poèmes/Poesie*, op. cit. p. 74.

⁶⁵ *Ibidem*.

futurista e dadaista, sono legate da una tematica comune e da una varietà semantica nuova. Entrambe fanno riferimento al Messico, al mondo azteco e all'amico pittore Marius de Zayas. Entrambe si aprono con l'invocazione a divinità azteche: Tetzacatlipoca (divinità della notte) e Quetzalcoalt (il serpente piumato creatore dell'uomo). De Chirico sperimenta in questi componimenti un linguaggio che utilizza parole di sua invenzione ("cauciuganto", "gubernatorile" in *Canzone* e "impalandranato" in *Viaggio*) per le quali attinge anche da altre lingue (azteca, spagnola) in omaggio all'amico pittore Marius de Zayas. In *Viaggio* viene utilizzata anche la lingua inglese attraverso un'antonomasia ("browning" al posto di pistola). Il francese, invece, è utilizzato in due momenti ben precisi e significativi di *Viaggio*: per indicare un elemento metafisico, oggetto dell'infanzia ("étrange jouet"), e in una frase interrogativa («Vous ne fûtes jamais en Italie Madame?») alla quale farà seguito l'evocazione e il ricordo del padre, sempre in forma interrogativa. Queste due poesie sono esempi molto particolari di un plurilinguismo che rimane però un'eccezione nella sua scrittura bilingue.

Osserva per altro Fagiolo dell'Arco,

I testi ferraresi sono la profezia d'una «arte nuova», quella che sperava di organizzare nell'Italia del dopoguerra con l'appoggio di Soffici e Papini (accanto a Savinio, Carrà, Broglio o pochi altri «intelligenti»). Tra il 1916 e il '18, De Chirico sembra voler rivaleggiare con l'amico Apollinaire; colui che seppe a suo avviso comprendere «la complicata demonologia della nuova pittura»⁶⁶.

Nel corso degli anni '20 de Chirico, dunque, inaugura una nuova fase di scrittura poetica introducendo temi molto differenti dai precedenti, nei quali i riferimenti ai dipinti diventano più rari. Diventa meno ossessivo il ripetersi da una poesia all'altra di parole chiave e anche dal punto di vista della lunghezza ci sono delle differenze. Mentre le poesie degli anni '10 erano

⁶⁶ M. Fagiolo dell'Arco in G. de Chirico, *Il Meccanismo del pensiero*, op. cit., p. 486.

costituite mediamente da una ventina di versi, in questo periodo si alternano componimenti di soli tre versi a poesie lunghe anche trenta versi.

1.4.1. Tematiche e parole chiave ricorrenti attraverso un procedere per opposizioni

Tutte le poesie degli anni '10 e '20 (tra le quali, per la nostra analisi, includeremo anche le due prose liriche *Villeggiatura* e *L'arcangelo affaticato* e il «poème en prose» *Promontorio*) presentano alcune parole chiave ricorrenti che costituiscono gli attributi delle opposizioni che contraddistinguono la scrittura lirica di questo periodo: luce/ombra, giorno/notte, interno/esterno, rumore/silenzio, gioia/malinconia, sogno/veglia, freddo/caldo. Per iniziare la nostra analisi concentreremo la nostra attenzione su due delle opposizioni più ricorrenti, luce/ombra e giorno/notte, a partire dalle quali, molto spesso, si sviluppano tutte le altre.

Luce/ombra e giorno/notte

A dominare la maggior parte di queste poesie è un'atmosfera notturna, spesso cupa, piena di mistero, solitudine ed angoscia,

- *Espoirs*: «J'ai revu cette **nuît** de printemps et de cadavres»
- *Une vie*: «les **soirs** d'hiver à l'heure où les pâles lumières s'allument dans la cellule de chaque /prisonnier»
- *Cours, cours*: «Oh la solitude de la **nuît**/ [...] l'affreux mystère des étoiles»
- *De ma fenêtre*: «La **nuît** la locomotive sifflait/ [...] Et dans la **nuît** j'ai pleuré longtemps»
- *Dans une barque*: «**Nuîts** inquiètes /[...] cieux pleins d'énigme»

La notte può essere il momento della meditazione e della rivelazione,

- *Espoirs*: «Il comprends tout et la **nuît** à la lueur d'une lampe fumante / [...] Il écrit des lettres d'amour tristes et ardentes»
- *Il signor Govoni dorme*: «Tutta **notte** egli ha vegliato»
- *Une nuit*: «Tout le **temps des ténèbres** les lumières électriques /ardaient comme des cœurs»
- *Promontorio*: «illuminò la camera oscura / della mia coscienza con lampo temporalesco e **notturno**; non conosco / fotografie più terribili

di quelle fatte di **notte** al bagliore del magnesio nell'interno di una casa»

Oppure può diventare il momento dell'opposizione tra veglia e sonno,

- *Espoirs*: «le guerrier de pierre dort sur la place obscure»
- *Une vie*: «la locomotive qui siffle dans la nuit» ; «l'enfant réveillé dans l'heure la plus profonde de la nuit» ; «La nuit [...] il allume sa bougie»
- *Cours, cours*: «le bruit des foules noirs qui passent sous les portiques obscurs quand le soir dans le ciel froid s'allume l'étoile de l'amour...»
- *Amis, vous tous*: «Et maintenant j'attends calme et plein de courage/comme un chasseur à l'affût après une nuit d'orage»
- *Sentiment africain*: «L'appel le soir à la lisière du bois : / [...] fête du soir»
- *Une fête*: «L'après-midi [...] ils se promenèrent sous les portiques, et attendirent le soir pour se reposer»
- *La mort mystérieuse*: «quelqu'un ce matin prétendait que la nuit il attend encore»
- *L'arcangelo affaticato*: «Città di cui la vita stridente canta notte e giorno»

O ancora, la notte (o la sera) con le sue ombre, i suoi attributi e la sua vita notturna, è solo un momento di passaggio verso un nuovo giorno,

- *Une nuit*: «La **nuit** dernière le vent soufflait si fort»
- *Août 1911* : «La **nuit** est si chaude»
- *Cours, cours* : «La **nuit** est belle»
- *Ce jour-là*: «et vers le **soir**, quand l'ombre du phare sera longue sur la jetée»
- *La notte misteriosa*: «Ma venne la **sera** e si fusero i volumi e le forme»; «cantava come canta l'usignolo innamorato / nella **notte** di luna»; «La **notte** è lunga...»
- *Villeggiatura*: «Uscimmo io e lui ché l'aria / già cominciava ad **annerare**»

Alla notte si oppongono il giorno o la luce artificiale, accompagnati dalle loro ombre. Di solito alle visioni diurne si associano le descrizioni di città dalle piazze soleggiate e quadrate, spesso deserte, che a tratti lasciano spa-

zio a momenti di felicità sempre troppo fugaci. Tali descrizioni sono compiute attraverso pochi e ripetuti aggettivi sia in francese che in italiano,

- *Espoirs*: «la place pleine de soleil» =* *Ce jour-là* : «la place pleine de soleil»
- *Août 1911* : «grandes places ensoleillées» → *L'arcangelo affaticato* : «piazze soleggiate»
- *Une nuit* : «une ville grande et carrée» → *Aout 1911* : «la ville carrée» →
- Le chante de la gare* : «cette place si carrée et si jaune» → *L'arcangelo affaticato* : «perfetti quadrati delle piazze soleggiate»

Ma sono le ombre ad opporsi con più insistenza al buio ed alla notte. Si allungano al sorgere o al calare del sole; appaiono improvvisamente per l'accensione di una luce elettrica o di un lampo nel cielo; sono attributi, spesso inquietanti, del mistero,

- *Une Vie*: «sa chambre est dans **l'ombre** l'après-midi»
- *Une nuit*: «Et le moine se taisait dans **l'ombre**»
- *Cours, cours*: «ton **ombre** s'allonge derrière toi»
- *Amis, vous tous*: «Les **ombres** s'allongent heureuses sur la terre»
- *Sentiment africain*: «**Ombre** de droite à gauche»
- *Ce jour-là*: «et vers le soir, quand **l'ombre** du phare sera longue sur la jetée»
- *La volonté de la statue*: «et la statue dans un bonheur d'éternité noie son âme dans la contemplation de son **ombre**»
- *Une fête*: «Les **ombres** réglées»
- *La mort mystérieuse*: «Leurs **ombres** tracent sur le sol des rectangles, / des carrés, des trapèzes noirs»
- *La notte misteriosa*: «La geometria delle **ombre** straziava il cuore»; «Uomini e animali passavano come **ombre** silenti»
- *Il signor Govoni dorme*: «ché il sole già scende, e **l'ombre** / già lunghe si fanno più lunghe»
- *L'arcangelo affaticato*: «degli squares gravidi **d'ombra**»

Spesso le ombre inducono all'intimità (*Une nuit*, *La volonté de la statue*), alla riflessione, ma soprattutto, con il loro allungarsi, segnano i vari mo-

* Legenda dei simboli utilizzati: = significa "è uguale", "equivale a"; → significa "diventa", "è tradotto con"; ↔ significa "in opposizione a".

menti della giornata. Diventano così un attributo del tempo, ricorrendo con insistenza in francese come in italiano attraverso la ripetizione del verbo “allungarsi/s’allonger” e dell’aggettivo “lungo/longue”:

- *Cours, cours* : « ton ombre **s’allonge derrière toi** » → *Amis, vous tous* : « Les ombres **s’allongent heureuses** sur la terre » → *Ce jour-là* : « et vers le soir, quand **l’ombre du phare sera longue** sur la jetée » → *Il signor Govoni dorme*: « ché il sole già scende, e l’ombra / **già lunghe si fanno più lunghe** »

Ma le ombre sono anche mistero, mistero che nasce dalle geometrie da esse create:

- *Une fête* : « Les ombres **réglées** » → *La mort mystérieuse* : « Leurs ombres tracent sur le sol des **rectangles**, / des **carrés**, des **trapèzes** noirs » → *La notte misteriosa*: « **La geometria delle ombre** straziava il cuore »

All’elemento notturno, almeno nelle poesie francesi, si lega uno dei temi ricorrenti dei quadri di questo periodo, ovvero il treno:

- *Une vie*: « la **locomotive** qui siffle la nuit sous la voute glacée et les étoiles »
 - *Cours, cours* : « les sifflements des **trains** là-bas derrière les murs sous l’affreux mystère des étoiles »
 - *De ma fenêtre* : « la nuit la **locomotive** sifflait »
 - *Sentiment africain* : « fête du soir [...]. / **Train** qui passe : énigme »
 - *Qui m’a montré* : « dans la ville endormie à midi. / [...] Au carrefour de la ville le **train** haletant siffle »

Il treno, o (in sineddoche) la locomotiva, sono presenti nelle liriche come delle creature notturne che si manifestano nel buio, quando il loro passaggio può essere udito e il loro rumore rompe il silenzio della notte. Essi diventano così un attributo dell’opposizione luce/ombra (luce/buio) e contemporaneamente silenzio/rumore. Ma allo stesso tempo il treno resta un enigma e come tale lo troviamo di frequente nelle sue poesie, ma soprattutto nei quadri, quale elemento di quella sospensione del tempo che è l’ora

del meriggio (come si legge nell'ultima poesia citata, *Qui m'a montré*). Presenza enigmatica, il treno è raffigurato sempre sul fondo della tela, seminato da un muro che permette solo di intravederlo, con il carico di mistero e di promesse che rimanda all'"Infinito" della siepe di Giacomo Leopardi. «Le mur rouge cache tout ce que l'infinité a de mortel», scrive de Chirico in *Sentiment africain*. Solo in tre poesie il treno non è più solo un elemento notturno: *Août 1911*, *Une fête* e *Qui m'a montré*. Nel primo componimento, inedito, dedicato alla madre, in cui de Chirico racconta del viaggio verso la Francia, il treno è presente nell'intero arco di una giornata e appare come il simbolo della malinconia, della tristezza dei viaggiatori e del malessere fisico del poeta. Il treno non è più un'immagine fugace sul fondo della scena, ma diviene protagonista: «le train roulait brûlé par les ardeurs/caniculaires». Neanche la notte porta sollievo («la nuit est si chaude»). L'unica consolazione è la madre definita "faible", "douce" e "courageuse".

In *Une fête*, invece, il treno diventa un elemento gioioso. Il suo passaggio infatti corrisponde al momento culminante della festa annunciata dal titolo: «la douzième heure vint [...] / un train qui passa en sifflant éperdument». Il suo passaggio suggella, inoltre, la commozione generale («Tous pleuraient») per l'inaugurazione del nuovo orologio della stazione. Infine, in *Qui m'a montré* il passaggio del treno coincide con il mezzogiorno, ora che sospende il tempo umano.

Nelle poesie italiane ritroviamo il treno solo in due componimenti: la poesia *Viaggio* e la prosa lirica *L'arcangelo affaticato*. Nella prima poesia si tratta di un riferimento indiretto dell'io lirico che invoca il padre e il suo lavoro: «E tu ingegnere piemontese, costruttore di nuove / strade ferrate, perché sei così mesto oggi?». Nella seconda, invece, il treno (rimpicciolito, forse si tratta di un sistema di trasporto interno di una fabbrica) appare in riferimento alla descrizione di una città moderna: «le ferrovie nane che si arrampica-

no e corrono beccheggiando come formiconi frettolosi [...] con i vagoncini blindati pieni della polpa e del sangue dei canali tagliati di fresco»⁶⁷.

Nei componimenti di Ferrara il treno sembra essere stato sostituito dalla nave (pacobotto, vascello o kajak). Questa sostituzione a livello simbolico comporta delle interessanti conseguenze, come si può osservare di seguito:

- *Canzone*: «sui mari / il **kájak** vogherà»
- *Frammento*: «La mia finestra è un boccaporto di **nave**»
- *Viaggio*: «Penso a un **pacobotto** che fa carbone a Teneriffa»
- *Villeggiatura*: «Nel café-**pacobotto** portavano in trionfo il presidente in alpagà»
- *Promontorio*: «sul pavimento di una stanza (simile al ponte verniciato di un **pacobotto** di lunga navigazione)»; «La **nave** degli Argonauti è scomparsa tra i ghiacci e le nebbie»
- *L'arcangelo affaticato*: «La mia camera è un bellissimo **vascello** ove posso fare viaggi avventurosi, degni d'un esploratore testardo»

Sia il treno che la nave (o meglio il pacobotto o pacobotto, termine utilizzato con maggior frequenza, coniato dall'autore sul calco del francese «paquebot») sono dei mezzi di trasporto. De Chirico, però, destina il treno ad un'immobilità di un fuori tempo che i quadri accentuano e suggellano; è una promessa misteriosa ed irraggiungibile per un altrove indefinito. La nave, invece, è lo strumento della fantasia e dell'immaginazione grazie al quale partire per infiniti viaggi fantastici.

Interno/esterno

Un'altra opposizione che ritorna nella maggior parte di queste poesie è l'opposizione interno/esterno.

- *Espoirs* :
«la place pleine de soleil» ↔ «sur la vérandah ils sont penchés» ;
«un ministre [...] la nuit à la lueur d'une lampe fumante» ↔
«le guerrier de pierre dort sur une place obscure»
- *Une vie* :
«Portiques au soleil» ↔ «volets clos» ;

⁶⁷ G. de Chirico, *Il Meccanismo del pensiero*, op. cit., pp. 52-53.

«se promener avec l'amie les soirs d'hiver» ↔ «dans la cellule de chaque prisonnier»;
 «l'enfant [...] court pieds nus à la fenêtre» ↔ «l'eau couler [...] / dans les rues».

- *Une nuit* :

«autour de la table les femmes lisaient» ↔ «j'ai passé le pont» ;
 «ville grande et carrée» ↔ «toute la fenêtre étaient closes»

- *Août 1911* :

«le train roulait» ↔ «la grande pleine»;
 «la chambre de l'hôtel» ↔ «le soldat dans le wagon»;
 «la retraite qui passe le soir sur la place» ↔ «les cafés pleins de monde».

- *Cours, cours* :

«cours, cours dans la ville» ↔ «les voix qu'on entend dans les maisons» ;

- *De ma fenêtre* :

«De ma fenêtre» ↔ «la cour humide»;
 «des pas devant ma porte» ↔ «dans la chambre à côté».

- *Amis, vous tous* :

«autour de nos vaisseaux» ↔ «les poissons dansent gaiment» ;
 «je longuais le long mur de briques» ↔ «ta chambre sera froide».

- *Qui m'a montré*:

«la chambre est chaude» ↔ «le soldat veillait près de sa caserne vide»;
 «je me promène» ↔ «le temple se dresse»

- *Sentiment africain*:

«les géants sont descendus derrière les rochers» ↔ «dans les chambres obscures et silencieuses».

- *La volonté de la statue*:

«Vent, vent qui rafraîchit mes joues brûlantes. Et la bataille commença » ↔ « Il y a une chambre dont les volets sont toujours clos »

- *La notte misteriosa*:

«Nella stalla li vidi e mi vidi anch'io» ↔ «Forse la folla in delirio scaglia l'immane / trave contro l'uscio»

Il signor Govoni dorme:

«Nella città ove l'acclamavano» ↔ «Il filosofo dorme»;
 «Si picchia all'uscio» ↔ « la fante oscena strilla dalla finestra»

- *L'ora inquietante*:

«tutte le case sono vuote» ↔ «tutte le piazze deserte»

- *Frammento*:

«Sono un immobile ipotecato» ↔ « il carrozzone giallo [...] / Ora va lungo il canale»

- *Villeggiatura*:

«Nei giardini tra i cancelli» ↔ «Nel caffè-pacobotto» ; « nell'andito di una casa» ↔ «spinsi il piroscalo presso il promontorio»;
 «Uscimmo io e lui» ↔ «cose lucide e variopinte abbandonate sole nella spaventevole solitudine dell'immobile ipotecato»;
 «terribili palcoscenici di primavera » ↔ «Ogni cabina contiene un fantasma»;
 «Il cielo è tutto una zanzariera di fil di ferro» ↔ «Le persiane sono chiuse. Le porte sbarrate»

- *L'arcangelo affaticato*:

«i mandorli cretini non sono soli a gittare» ↔ «la mia **camera** è un bellissimo vascello»

In italiano come in francese spesso lo spazio interno è rappresentato da una camera (*Août 1911*, *De ma fenêtre*, *Amis, vous tous*, *Qui m'a montré*, *Sentiment africain*, *La volonté de la statue*, *L'arcangelo affaticato*), simbolo di intimità e raccoglimento abitata, a volte, da presenze inquietanti, come “étranges tableaux” o “horribles épées”. Al contrario, la camera può diventare il luogo della fantasia (*L'arcangelo affaticato*).

Spesso ad accentuare la dimensione di “interno” della camera è la presenza di una finestra (o delle persiane), aperta o chiusa. Quando la finestra è aperta, o quando attraverso di essa si osserva fuori, diventa l'elemento di connessione tra l'interno e l'esterno (reale o immaginario):

- *Espoirs*: «sur la **vérandah** ils sont penchés»
- *Une vie* : «L'enfant [...] court pieds nus à la **fenêtre** et regarde»
- *De ma fenêtre*: «De ma **fenêtre** je regarde dans la cour»
- *Le chant de la gare*: «sous les portiques il y a des **fenêtres**; à chaque **fenêtre** un œil nous regard»
- *Il signor Govoni dorme*: «la fante oscena strilla dalla **finestra**»
- *Frammento*: «la mia **finestra** è un boccaporto di nave»
- *L'arcangelo affaticato*: «voglio innestare alle **finestre** e sulla porta di casa lo stendardo della società anonima»

Quando, invece, la finestra è chiusa l'opposizione tra interno ed esterno si rafforza, aggiungendo quasi una connotazione di drammatica desolazione ed una dimensione di assenza alla scena descritta:

- *Une vie*: «Belles journées affreusement tristes, **volets clos**»
- *Une nuit*: «toute le **fenêtre** étaient closes, partout c'était silence»
- *La volonté de la statue*: «Il y a une **chambre** dont les **volets** sont toujours clos»
- *Cours, cours*: «les maisons aux **fenêtres closes**»
- *Villeggiatura*: «Le **persiane** sono chiuse. Le porte sbarrate»

A rappresentare lo spazio aperto, l'esterno, invece, sono spesso le piazze o le città:

- *Espoirs* : « la **place** pleine de soleil » ; «la **place** obscure»
- *L'ora inquietante*: «tutte le **piazze** deserte»
- *Il signor Govoni dorme* «guardando / la **piazza**»
- *Une nuit* : «**ville** grande et carrée»
- *Cours, cours* : « cours, cours dans la **ville**»
- *Il signor Govoni dorme*: «Nella **città** ove l'acclamavano»

Sia la città che la piazza in entrambe le lingue sono rappresentate sempre in modi differenti: per le loro dimensioni, per la loro presenza o assenza di luce o di persone, o solo come luoghi dell'azione.

Le piazze e le città ritornano con insistenza anche in altre poesie non sempre in opposizione ad un interno. Le piazze, anche in questi casi, sono caratterizzate per la loro assenza o presenza di persone o di luce:

- *L'ora inquietante*: «tutte le **piazze** deserte»
- *Août 1911*: «grandes **places** ensoleillées»
- *Ce jour-là*: «**place** pleine de soleil»
- *L'arcangelo affaticato*: «**piazze** soleggiate»

Per la loro forma:

- *Le chant de la gare*: «cette **place** si carrée»

O, semplicemente, sono il luogo dove avviene l'azione:

- *Une fête*: «tout au bout de la **place**» ; «sur la grande **place**»; «au milieu de la **place**»
- *Sentiment africain* «une ville, une **place**, un port»

Le città, invece, sono caratterizzate soprattutto per le loro forme e dimensioni:

- *Une nuit*: «**ville** grande et carrée»
- *Août 1911*: «la **ville** carrée»
- *Une fête*: «Toute la **ville** était pavoisée»; «la gare de la **ville**»
- *L'arcangelo affaticato*: «in qualche **città** lontana»; «**città** tagliate dalle strade asfaltate e lucenti»; «**città** di cui la vita stridente canta notte e giorno»; «**città** che giostrano tra le impalcature»; «tra la **città** e il cielo»; «l'ermetiche visioni quadrate per le **città** popolose»

O per il loro carattere misterioso:

- *Epode*: «étranges **cités**»; «**Ville** des rêves non rêvés»
- *Epodo*: «Strane **città**»; «**Città** di sogni insognati»
- *L'ora inquietante*: «tutte le **città** sono vuote»

O, a loro volta, sono il luogo dove si svolge l'azione:

- *Août 1911*: «le soir sur la place»
- *Une vie*: «Dans la **ville** on n'entend plus le chant du coq»
- *Cours, cours*: «cours, cours dans la **ville**»
- *Qui m'a montré*: «dans la **ville** endormie à midi»; «au carrefour de la **ville**»
- *Sentiment africain*: «une **ville**, una place, un port»
- *Il signor Govoni dorme*: «nella **città** ove l'acclamano»
- *Viaggio*: «Penso a una **città** dell'Alaska in un mattino/d'inverno»

Le piazze e le città, inoltre, sono elementi ricorrenti e fondamentali anche nella pittura metafisica di quegli anni dove diventano principalmente simboli del non-tempo e del non-luogo (*Piazza d'Italia*, 1913, *Torino printanière*, 1914).

Rumore/silenzio

All'opposizione tra interno/esterno, in molti componimenti, si sovrappone l'opposizione tra rumore/silenzio:

- *Espoirs* :
«la nuit à la lueur d'une lampe fumante [...] / il écrit des lettres d'amour» ↔ «le guerrier de pierre dort»

- *Une vie* :

« l'enfant réveillé dans l'heure plus profonde de la nuit » ↔ « le bruit affreux de l'orage » ;

« le bruit des voitures / et des passants » ↔ « dans le grand **silence** il regarde / d'étranges tableaux » ↔ « dans la ville on n'entend pas le chant du coq. La détonation de la poudre sans fumée est plus sèche et plus forte »

- *Sentiment africain* :

« l'appel le soir à la lisière du bois » ; « train qui passe » ↔ « pas de batailles » ; « Dans les chambres obscures et **silencieuses** »

- *La volonté de la statue* :

« Et la bataille commença, terrible » ↔ « **Silence** »

- *La notte misteriosa*:

«Uomini e animali passavan come ombre **silenti**» ↔ «Giungon sordi i rumori strani» ;

«Ogni uno / carponi nel suo ballatoio cantava» ↔ «Curvi su di loro uomini **taciturni**»;

«Che odo mai!... Sono urla?...» ↔ «No, non è nulla. Tutto dorme»

- *Il signor Govoni dorme*:

«Nella città dove l'acclamano» ↔ «Il filosofo dorme»;

«Si picchia all'uscio» ↔ «dorme»

A volte, invece, il silenzio è assoluto in quanto si oppone ad un precedente rumore assordante come quello della guerra o delle grida di una folla :

- *La volonté de la statue*:

« Et la **bataille** commença, terrible » ↔ « **Silence** »

- *La notte misteriosa*:

«Che odo mai!... Sono **urla**?...» ↔ «No, non è nulla. **Tutto dorme**»

Altre volte, ancora, il silenzio, spesso quello di un interno, può essere bruscamente interrotto da un rumore proveniente dall'esterno:

- *Une vie* :

« l'enfant réveillé dans l'heure plus profonde de la nuit » ↔ « par le bruit affreux de l'orage » ;

« le bruit des voitures / et des passants » ↔ « dans le grand **silence** il regarde / d'étranges tableaux »

- *Il signor Govoni dorme*:

«Si picchia all'uscio» ↔ «dorme»

Infine, il silenzio può essere quello di una stanza priva di rumore perché vuota, perché vi si sta in contemplazione o perché vi si dorme:

- *Une vie*: «dans le grand silence il regarde / d'étranges tableaux »
- *Sentiment africain*: «Dans les chambres obscures et silencieuses »
- *Il signor Govoni dorme*: «Il filosofo dorme»

E di conseguenza, spesso, al silenzio si lega proprio il tema del sonno (attraverso l'insistenza del verbo "dormir/dormire") che si oppone alla veglia:

- *Espoirs* :
«la nuit à la lueur d'une lampe fumante [...] / il écrit des lettres d'amour» ↔ «le guerrier de pierre dort»
- *Une vie* :
«le bruit [...] / l'empêche de dormir» ↔ «dans le grand **silence** il regarde / d'étranges tableaux »
- *Il signor Govoni dorme*:
«Il filosofo dorme» ↔ «Si picchia all'uscio» ;
«tutta notte egli ha vegliato» ↔ « e adesso dorme, dorme, dorme»

Altre volte il sonno rafforza l'immagine notturna descritta nella sua immobilità:

- *Dans une barque*: «entre deux ponts livides je m'étais endormi [...] Silence, bruits sourds de mon âme»
- *Qui m'a montré*: «tout **rêvait** dans la ville endormie»
- *La notte misteriosa* : «Tutto dorme; anche le coccoviglie e i vesperilli che pur nel **sogno sognan** di dormire»

Al contrario, chi veglia nelle ore notturne, rafforza l'opposizione tra immobilità ed azione:

- *De ma fenêtre*: « le travailleur ne dormait pas»

Il sonno e di conseguenza il sogno che lo accompagna molto spesso preludono, attraverso misteriosi presagi, ad una rivelazione:

- *Une vie*: «le **rêve** qu'on a fait, / obscur présage, oracle mystérieux».
- *Une nuit*: «au réveil le bonheur dormait encore près de moi»
- *Villeggiatura*: «Dormo. Mi viene l'immagine di alberi tenebrosi [...] un metafisico in maglia rosa dormiva sotto un pino»

In alcuni casi, infine, possiamo trovarci di fronte ad un sonno eterno:

- *Qui m'a montré*: «dorment le cœur brisés de tant de rois glorieux»

Il sogno, in particolare, è solitamente il momento che precede una rivelazione («rêve mystérieux»; «le rêve qu'on a fait», *Une vie*), indica lo stato di sospensione e di abbandono rispetto alla realtà circostante («tout rêvait dans la ville endormie»; «les bananes faisaient rêver un soldat», *Qui m'a montré*). Ma spesso porta con sé sia la sua stessa negazione («rêves non rêvés», *Epode* → «sogni insognati», *Epode*) sia, soprattutto in italiano, la dimensione del raddoppiamento e dell'illusione dello specchio: il sogno nel sogno («nel sogno sognan di dormire», *La notte misteriosa*).

1.4.2. Altre ricorrenze tra francese e italiano

Ci proponiamo adesso di presentare un catalogo delle parole chiave che, pur non essendo attributi delle opposizioni appena analizzate, ricorrono con insistenza tra le poesie francesi ed italiane prese in esame. Cercheremo di evidenziare il modo in cui vengono utilizzate nelle due lingue.

- **Artichauts de fer/carciofi di ferro** = «le rêve des **artichauts de fer**» (*Une vie*) → «sensibilité d'**artichauts de fer**» (*De ma fenêtre*) «deux **artichauts de fer** me regardent» (*Mélancolie*) → «due **carciofi di ferro** sulla tavola d'ocra» (*La notte misteriosa*).

I carciofi di ferro sono tra gli elementi metafisici ricorrenti di questi anni, sono pieni di mistero, sospesi in un non luogo e in un non tempo. Sono sempre una presenza plurale, spesso due. Sono apparizioni enigmatiche che troviamo più volte anche nei dipinti di quegli stessi anni: *La conquista del filosofo*, 1913; *Nature morte: Turin au printemps*, 1914).

- **Chant (chanter)/canto(cantare)** = «Ton bonheur va revenir. **Chant-le** tout bas» (*Cours, cours*) → «Dans la ville on n'entend plus le **chant** du coq» (*Une vie*) → «le vieillard aveugle **chantait** près de la gare» (*Qui m'a montré*) → «un petit vieillard si doux **chantait** doucement une chanson d'amour»; «le **chant** se perdit dans le bruit»; «et mes **chants** et mes larmes se perdront» (*Mélancolie*) → «nel suo ballatoio **cantava** come **canta** l'usignolo innamorato» (*La notte misteriosa*).

Il canto accompagna con una certa insistenza i componimenti di de Chirico. Può essere il canto di un “vieillard” “doux” o “aveugle”, quello malinconico

dell'anima sofferente o ancora quello del gallo. Un canto che, però, è sovrastato ed annullato da rumori più forti. Può essere un canto di speranza da sussurrare appena o un canto d'amore. Ed è proprio quest'ultimo tipo di canto che ritorna, rielaborato e variato, da una lingua all'altra: il canto del "petit vieillard" di *Mélancolie*: «**chantait** doucement une **chanson d'amour**», diventa, infatti, in *La notte misteriosa*: «**cantava** come **canta** l'usignolo innamorato».

- **Doux/douce/dolce** = «il est intelligent et **doux** il sourit» (*Espoirs*) → «la mère faible et **douce**» (*Août 1911*) → «Mets-lui dessus quelque chose de chaud, de tendre et de **doux**» (*Cours, cours*) → «Et les deux hommes au regard si **doux** se sont éloignés» (*De ma fenêtre*) → «Humble esclave tu es **doux** comme un agneau éborgné» (*L'homme au regard douloureux*) → «un petit vieillard si **doux**» (*Mélancolie*) → «au milieu d'hommes intelligents et **doux**» (*La mort mystérieuse*) → «il suo **dolce** amico»; «o **dolcezza**...» (*La notte misteriosa*). Questo aggettivo è quasi sempre associato, sia in francese che in italiano, a delle persone, quasi esclusivamente degli uomini (solo in un caso de Chirico ne utilizza il sostantivo con valore di vocativo ne *La notte misteriosa*). È utilizzato per definirne il loro carattere (*Espoirs*, *Août 1911*, *L'homme au regard douloureux*, *Mélancolie*, *La mort mystérieuse*, *La notte misteriosa*), oppure il loro sguardo (*De ma fenêtre*), o ancora l'abito che deve avvolgerli e proteggerli (*Cours, cours*). Solo in due casi l'aggettivo è riferito a dei frutti esotici: «un parfum de bananes si **doux**» (*Amis, vous tous*) → «voluptés/ de fruits mûris, dorés et **doux**» (*Sentiment africain*) che ricordano alcuni dipinti di quegli anni: *Le rêve transformé*, 1913; *L'incertitude du poète*, 1913. Altrettanto interessante, l'associazione di quest'aggettivo allo scorrere del tempo: «les heures s'écoulaient si **douces** et égales» (*De ma fenêtre*). Allontanandosi dal registro delle precedenti poesie, l'aggettivo è associato, inoltre, alla descrizione di edifici della città industriale: «la **dolce** simmetria delle officine basse» (*L'arcangelo affaticato*) che rievoca il dipinto *Interno con piccola fabbrica*, 1917. Ed infine, si osservi come questo aggettivo sia associato anche alla nave (*Sentiment africain*: «navire **doux** et flancs si tendres») che, in alcune poesie italiane, diventa la metafora dell'io poetico, (*Frammento*: «Sono un immobile ipotecato/ [...] La mia finestra è un boccaporto di nave»).

- **Gare/stazione** = «drapeaux sur la **gare**» (*Espoirs*) → «il y a une **gare**» (*Une vie*) → «la **gare** nous émeut» (*Amis, vous tous*) → «le vieillard aveugle chantait près de la **gare**» (*Qui m'a montré*) → «à la **gare** de la ville» (*Une fête*) → «petite **gare**»; «le bonheur de la **gare**» (*Le chant de la gare*) → «verso **stazioni** lontane» (*Frammento*) → «costruttore di nuove **strade ferrate**» (*Viaggio*).

La stazione è un elemento fortemente ricorrente nelle prime poesie francesi e contemporaneamente nei dipinti di quegli anni (*La gare Montparnasse*, 1914). La ritroviamo anche nelle poesie italiane, ma con un valore ed un'importanza differente. Infatti, se in francese era spesso la protagonista

del componimento (*Espoirs*, *Une fête*, *Le chant de la gare*), ora è, invece, un'evocazione fuggevole. In Frammento, infatti, la stazione è associata alla finale apparizione del "carrozzone giallo" dei trasporti, probabile evocazione autobiografica dei tanti traslochi vissuti da de Chirico. Anche in Viaggio la sua evocazione, indiretta, è fortemente legata all'elemento biografico: il lavoro di ingegnere ferroviario del padre. In effetti, questa evocazione può essere contemporaneamente riferita alla stazione così come al treno.

- **Pierre/pietra** = «assis, là là sur une **pierre**» (*Qu'est-il arrivé*) → «guerrier de **pierre**» (*Ce jour-là*) → «le guerrier de **pierre**» (*Espoirs*) → «étreinte de **pierre**» (*Epode*) → «abbraccio di **pietra**» (*Epodo*) → «le statue [...] / carovane di **pietra**» (*L'ora inquietante*).

Questo sostantivo è utilizzato innanzitutto per indicare la statua (spesso di un guerriero) o, nella variante della poesia *Epodo*, l'"uomo". In quest'ultimo caso, infatti, de Chirico traduce **pierre** non più con **pietra** ma con **sasso**: «uomo di **sasso**» che a sua volta è una variazione del francese «homme statue».

- **Statue(s)/Statua(e)** = «statues endormies» (*Une vie*) → «statue de l'amour» (*Une nuit*) → «statues immobiles à l'étrange regard» (*Cours, cours*) → «statue mutilée du bonheur» (*Amis, vous tous*) → «Il fallait élever la statue»; («la statue insensée») (*Sentiment africain*) → «statue au regard éternel»; «tristesse de la statue solitaire» (*La volonté de la statue*) → «statue du grand roi» (*Une fête*) → «homme statue» (*Epode*) → «statua solitaria» (*Epodo*) → «mille statue» (*Il signor Govoni dorme*) → «statue – emigrate» (*L'ora inquietante*).

Le statue, cariche di simbologia, sono presenze costanti nella scrittura così come nella pittura di de Chirico. Sono assieme presenza e assenza: «mille statue»/«statue emigrate». Sono caratterizzate da uno sguardo «étrange» o «éternel». Sono spesso la prefigurazione della prossima trasformazione dell'uomo (*Epode*). Ma soprattutto sono il simbolo della solitudine: «statue solitaire» → «statua solitaria».

Le caratteristiche stilistiche fin qui analizzate nelle poesie francesi ed italiane del primo periodo, si ritrovano essenzialmente nella scruttina di *Hebdomeros*. Il romanzo presenta, inoltre, delle specificità nel suo processo di elaborazione che rivelano le problematiche linguistiche della creazione tra le lingue.

1.5. Dalle poesie a *Hebdomeros*/*Ebdòmero*

Prenderemo ora in esame alcune poesie francesi ed italiane che costituiscono il nucleo del romanzo *Hebdomeros*. Se si riflette sull'importante presenza di inediti che compongono questo gruppo di poesie sembra consolidarsi l'ipotesi che i primi scritti costituiscano una sorta di tessitura lirica composta da de Chirico per la necessità di esprimere diversamente il suo pensiero per immagini. Tale necessità trova il suo compimento proprio in *Hebdomeros*. Il romanzo si caratterizza, a sua volta, per il continuo rinvio alle immagini della sua pittura. Lo si potrebbe definire, quindi, usando un termine pittorico, come una sorta di "autoritratto". Come ha infatti osservato Giorgio Manganelli,

Ebdòmero non è un personaggio, ed *Ebdòmero* non è un romanzo; il primo è un nome consapevole, il secondo un itinerario, un deposito di immagini, un catalogo di simboli, un collage di sogni, paesaggi, interni di abitazione, appunti di disegni, accesi, tutti, da una fosforescenza che sa di memoria, di visione, di mistificazione⁶⁸.

La prima pubblicazione di *Hebdomeros* nell'edizione du Carrefour di Pierre Levy del 1929, fu preceduta da alcuni estratti sul secondo numero nel luglio dello stesso anno della rivista «Bifur», dello stesso editore. Il titolo, *Hebdomeros. Le peintre et son génie chez l'écrivain*, contiene un richiamo diretto ai *Calligrammes* di Apollinaire, come suggerisce Maurizio Fagiolo dell'Arco in margine a uno studio sulle illustrazioni litografiche eseguite da de Chirico per la raccolta poetica. In effetti de Chirico capovolge il modo in cui Apollinaire si definisce - «Et moi aussi je suis peintre» - in riferimento ai suoi testi-immagini.

Il primo tentativo di pubblicazione in italiano presso le Edizioni della Cometa di Libero de Libero è del 1938. L'edizione resta però bloccata allo sta-

⁶⁸ G. de Chirico, *Ebdòmero*, op. cit., risvolto di copertina.

to di bozza, probabilmente per disaccordi tra de Chirico e l'editore a proposito di interventi di editing.

Bisognerà aspettare fino al 1942 per avere la prima edizione italiana presso Bompiani con il solo titolo di *Ebdòmero*. È interessante osservare come, sul risvolto di copertina si leggeva: «È questo un libro celebre sconosciuto agli Italiani. Scritto in italiano, tradotto dallo stesso autore in francese». Considerando gli anni della pubblicazione si può comprendere il motivo di questo rovesciamento della verità.

Nel 1957 l'artista ripropone l'opera in un'edizione dedicata alla memoria del fratello scomparso qualche anno prima, ed ancora, nel 1972, nell'edizione Bestetti illustrata con 24 tavole. Del 1964 è invece la nuova edizione francese edita da Flammarion curata e corretta da Henry Parisot che, nel 1945, era stato già il curatore di *Une aventure de Monsieur Durdron*, secondo romanzo francese di de Chirico.

La nostra analisi delle poesie che hanno costituito un vero e proprio "laboratorio" linguistico e tematico del romanzo prenderà in considerazioni componimenti di epoche diverse: dai primi anni dieci al 1929, anno di pubblicazione di *Hebdomeros*. In queste poesie si ritrovano molte delle parole chiavi e delle opposizioni precedentemente analizzate le quali vengono riproposte e variamente rielaborate anche nel romanzo.

1.5.1. *Qu'est-il arrivé*

Ad una prima lettura *Qu'est-il arrivé* si potrebbe considerare una poesia che vive nella suggestione delle atmosfere simboliste di Arnold Böcklin e soprattutto dei dipinti *Ulisse in riva al mare* (1869) e *Ulisse e Calipso* (1883) ai quali faranno eco le tele di de Chirico, *L'enigma dell'oracolo* (1910) e *Ulisse*⁶⁹ (1922). In realtà, anche questo breve componimento contiene dei

⁶⁹ Per i dipinti di de Chirico rinviamo a AA. VV., *Giorgio de Chirico. Parigi, 1924-1929: dalla nascita del surrealismo al crollo di Wall Street*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco e Paolo Bal-

riferimenti alla successiva scrittura dechirichiana e, più in generale, alla poetica metafisica. La poesia risale probabilmente agli anni 1911-1912 e, come osserva Vegliante, si tratta di un «fragment inédit [...] figurant sur le même feuillet que certaines notations “au brouillon”»⁷⁰. Poesia di soli quattro versi, descrive una spiaggia deserta nella quale appare improvvisa una divinità silenziosa e malinconica.

Qu'est-il arrivé, la plage était vide et maintenant
je vois *quelqu'un* assis, là là sur une pierre.
Un *dieu* y est assis et il regarde la mer en silence.
Et c'est tout.

I punti di sospensione che precedono il testo ricordano l'inizio di *Hebdome-ros*. Sia nella poesia che nel romanzo si ritrova, infatti, la stessa idea di un discorso già in atto, di una storia già iniziata nella quale si viene introdotti *in medias res*. Tale impressione è rafforzata dall'incipit interrogativo «Qu'est-il arrivé». I punti di sospensione introducono il lettore in una dimensione di fuori-tempo e di fuori-luogo. La suggestione evocata dalla poesia è la stessa che De Chirico svilupperà nel romanzo, come è stato osservato da Vegliante⁷¹, in uno dei flussi di coscienza del protagonista che, solitario e melanconico, guarda gli altri esseri umani che vivono inconsapevoli di avere accanto a loro il “demone tentatore”. Questi perseguita solamente gli «hommes de cœur et d'esprit/uomini di cuore e di spirito» e così si manifesta,

[...] vous vous croyez libre et tranquille et tout à coup vous vous apercevez que vous n'êtes pas seul ; *quelqu'un* est encore assis sur

dacci, P. Daverio, Milano, 1982; AA. VV., *Giorgio de Chirico*, a cura di Jean Clair, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983; AA. VV. G. de Chirico. *La metafisica del mediterraneo*, a cura di Jole de Sanna, Milano, Rizzoli, 1998.

⁷⁰ J. - Ch. Vegliante in G. de Chirico, *Poèmes-poesie*, op. cit., p. 68.

⁷¹ *Ibidem*.

votre banc [...] ce monsieur qui vous regarde en riant sous cape c'est toujours lui, le *démon tentateur*⁷².

[...] vi credete libero e tranquillo e a un tratto vi accorgete che non siete solo; *qualcuno* si è seduto sulla vostra panca.... [...], quel signore che vi guarda ridendo sotto i baffi, è sempre *lui*, il *demone tentatore*⁷³.

Un cambiamento significativo è dato dal passaggio dal francese «est assis» (passato prossimo intransitivo) all'italiano «si è seduto» (passato prossimo pronominale), cambiamento sottolineato anche dall'assenza, in italiano, dell'avverbio temporale «encore». Si tratta di una vera e propria variante apportata al testo, che rende contemporaneamente vere due possibilità. Se nella versione francese si scopre d'improvviso che il demone è ancora vicino a noi e che lo è sempre stato, in italiano, invece, la sua presenza è contemporanea alla sua apparizione: è ritornato, si è fatto nuovamente visibile, seppur sappiamo che non è mai veramente andato via. De Chirico decide così di scrivere due verità simili ma diverse nelle due lingue.

Se si analizza l'intero brano del soliloquio di Hebdomeros/Ebdòmero, è possibile rinvenirvi già alcuni elementi stilistici ricorrenti nella scrittura di de Chirico, in particolare il tema della ripetizione-variazione, qui messa a confronto nella versione francese e italiana e che prende in prestito alcune delle figure retoriche tipiche della poesia. Anche in questo caso si nota lo stretto rapporto che intercorre tra scrittura poetica e scrittura narrativa e come ci si trovi sempre in una zona al limite tra le due. Nel raccontare del modo in cui il demone sghignazzante si diverte a perseguitare gli uomini “di cuore e di spirito” e di come questi ultimi cerchino di sfuggirgli, de Chirico procede ad una enumerazione per reiterazione-variazione introdotta da

⁷² G. de Chirico, *Hebdomeros*, Parigi, Collection Bifur, Edition du Carrefour, 1929, pp. 143-144. Resterà invariato, tranne che per l'aggiunta di una virgola tra « cape » e « c'est toujours », nella versione del 1964, p. 134. Da ora in avanti, se non specificato diversamente, si farà riferimento sempre all'edizione del 1929.

⁷³ G. de Chirico, *Ebdòmero*, Milano, Abscondita, 2003, p. 71.

« vous vous croyez tranquille et libre / vi credete tranquillo e libero», ripetuto tre volte (all'inizio della descrizione di ogni nuova azione), ma variato, la seconda e la terza volta in « vous vous croyez libre et tranquille / vi credete libero e tranquillo». Quest'enumerazione conduce alla rivelazione dell'apparizione improvvisa del demone stesso. Vediamo più nel dettaglio,

Et nous savons ce que cela veut dire ce démon qui ricane constamment à nos côtés ; [...] **vous vous croyez tranquille et libre** comme un écolier qui a fait l'école buissonnière ; vous êtes assis sur un banc, près d'un chemin désert [...] ; **vous vous croyez libre et tranquille** et vous vous laissez aller aux rêveries et aux souvenirs du passé [...] ; **vous vous croyez libre et tranquille** et tout à coup vous vous apercevez que vous n'êtes pas seul ; *quelqu'un* est encore assis sur votre banc [...] ⁷⁴.

In italiano così nel testo,

E noi sappiamo ciò che vuol dire quel demone che sghignazza costantemente al nostro fianco; [...] **vi credete tranquillo e libero** come un ragazzino che ha marinato la scuola; siete seduto sopra una panca, vicino ad una strada deserta [...] ; **vi credete libero e tranquillo** e vi lasciate andare alle fantasticherie e ai ricordi del tempo che fu [...] ; **vi credete libero e tranquillo** e a un tratto vi accorgete che non siete solo; qualcuno si è seduto sulla vostra panca.... ⁷⁵

Si assiste ad un caso di triplice ripetizione fonica (/vuvukRWaje/ in francese e /vikredete/ in italiano) e contemporaneamente ad una ripetizione sillabica con inversione dei due aggettivi : «vous vous croyez tranquille et libre» / « vous vous croyez libre et tranquille» e « vi credete tranquillo e libero» / «vi credete libero e tranquillo» che rafforzano la figura retorica dell'anafora (anaphore).

In effetti, l'inversione fa assumere all'aggettivo “libre”/”libero” un valore preponderante rispetto a “tranquille”/”tranquillo”, preparando in opposizione, attraverso la reiterazione, la rivelazione conclusiva della presenza del

⁷⁴ G. de Chirico, *Hebdomeros*, 1929, op.cit., p. 143. Resterà invariato nella versione del 1964, pp. 133-134.

⁷⁵ G. de Chirico, *Ebdòmero*, op. cit., p. 71.

“demone”. Altrettanto interessante è l’ulteriore ripetizione e variazione: «vous êtes assis sur un banc / quelqu’un est encore assis sur votre banc» e «siete seduto sopra una panca / qualcuno si è seduto sulla vostra panca». Questa volta le varianti apportate al sintagma nascono dall’*effet-traduction* dell’*entre-deux*. De Chirico attraverso la traduzione, infatti, ci consegna due versioni simili, ma non uguali della stessa situazione. Tali differenze sono determinate in particolare, come abbiamo avuto modo di osservare, dal cambiamento di verbo e dall’assenza in italiano dell’avverbio “encore”.

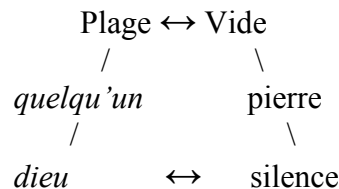
Inoltre, ci troviamo di fronte ad un altro esempio di anafora che, in italiano, è rafforzata dall’allitterazione della consonante “s”: «siete seduto sopra / si è seduto sulla».

Ritornando alla poesia, allo stesso modo anche qui l’autore vede d’improvviso apparire sulla spiaggia precedentemente vuota “*quelqu’un assis*”, un dio che “*regarde la mer en silence*”.

La poesia è molto breve, solo quattro versi, l’ultimo di sole tre parole a chiudere la descrizione con un incisivo «Et c’est tout ». La posizione delle parole chiave indica il valore dato loro dall’autore: «vide» nel primo verso introduce all’atmosfera della poesia e precede la parola «maintenant», che invece chiude il verso ed introduce, in *enjambement*, alla nuova sequenza nella quale prevalgono le parole «pierre» e «silence», entrambe poste in fine verso come suggello dell’immagine appena evocata. Inoltre, «pierre» è anticipato dalla ripetizione dell’avverbio «là», quasi come in un balbettamento che sottolinea la sorpresa dell’autore di fronte all’inattesa visione. Queste tre parole formano un’ideale diagonale e inoltre sono unite dall’evocazione di campi semantici comuni: la solitudine, l’immobilità e il silenzio. Le altre due parole chiave, *quelqu’un* e *dieu*, già messe visivamente in evidenza da de Chirico perché scritte in corsivo, sono poste in modo emblematico all’inizio del secondo e del terzo verso, come ripetizione e variazione: «je vois *quelqu’un* assis», diventa infatti, con un significativo

cambio di soggetto e di prospettiva, «Un *dieu y est assis*». L'io del poeta lascia il posto al dio che diventa il soggetto degli ultimi versi, riempiendo con la sua presenza l'intero spazio e impedendo all'io di continuare a parlare in prima persona. Impossibilità che lo stesso autore evidenzia mettendo in corsivo l'intero sintagma: «*dieu y est*».

Queste due parole chiave sono anch'esse poste come a formare una diagonale che, prolungata idealmente nello spazio, si incontra con quella costituita dalle altre tre parole, formando un legame di senso che sottolinea l'interazione esistente tra di esse e che potremmo rappresentare nel modo seguente:



La disposizione delle parole corrisponde all'evoluzione stessa della scena descritta: al vuoto iniziale della spiaggia si sostituisce l'improvvisa apparizione di qualcuno, che si scoprirà essere un dio, seduto in silenziosa solitudine a guardare il mare. Il vuoto iniziale, quindi, viene sostituito da un pieno assoluto, il dio, rafforzato dalla parola conclusiva «tout». E tutto ciò si svolge in un silenzio che aumenta la dimensione fuori dall'umano dell'intera poesia.

Vuoto e assenza sono la condizione della rivelazione. Già in questa prima poesia sono presenti gli aspetti fondamentali della metafisica.

1.5.2. *Une Vie*

I primi versi di questa poesia in prosa costituiscono una vera e propria dichiarazione di poetica, nella quale si annuncia la potenza dell'enigma che si manifesta attraverso strani sogni da decifrare, come quello ricorrente dei

carciofi di ferro. Si procede, infatti, nel quinto e sesto verso, ad una elencazione degli elementi principali che compaiono nei quadri metafisici: “les portiques au soleil”, le “statues endormies” (che evocano il “guerrier de pierre” della precedente poesia) e gli “cheminées rouges” associati alla nostalgia di un orizzonte sconosciuto, ancora inesplorato e, qualche verso dopo, “la locomotive qui siffle” e l’“oracle mystérieux”.

Di seguito il poeta descrive il turbamento provato al momento del risveglio dallo strano sogno coi suoi presagi oscuri e misteriosi (“artichauts de fer”), quasi fosse un malessere fisico, uno stato febbricitante (“mal à la gorge”, “pieds froids”, “cœur brulant”). Si sa che per de Chirico lo stato di convalescenza corrisponde al momento della rivelazione metafisica. Ma in questa poesia il turbamento provocato dalle visioni oniriche viene associato al mal d’amore.

All’interno di questa sequenza metafisica de Chirico inserisce una frase apparentemente fuori contesto: «la voiture de déménagement tourne l’angle de la rue». Si tratta forse di un ricordo autobiografico legato ai frequenti trasferimenti della famiglia de Chirico, spesso evocati anche nei dipinti, sotto forma di un container o di un carro da trasporto.

Molti degli elementi metafisici presenti in questa prima parte della poesia si ritrovano, rielaborati, nelle pagine iniziali di *Hebdomeros*,

Hebdomeros avait l’impression de monter chez un dentiste ou chez un médecin pour maladies vénériennes ; il en ressentit une légère émotion et comme le début d’une **petite colique**. [...] S’apercevant qu’ils approchaient de l’étage qu’on leur avait signalé comme étant le plus riche en fait **d’apparitions étranges**, ils commencèrent à monter plus lentement [...]. Hebdomeros pensa en ce moment aux **rêves** de son enfance ; lorsqu’il montait avec **angoisse** et dans une lumière indécise de larges escaliers [...]. Puis c’était l’apparition de l’ours, de l’ours troublant et obstiné [...]. C’était un **rêve** qui prédisait toujours des **désagréments** et surtout des **maladies**⁷⁶.

⁷⁶ G. de Chirico, *Hebdomeros*, op. cit., pp. 9-11.

Ebdòmero aveva l'impressione di salire da un dentista o da uno specialista per malattie veneree; ne risentì una leggera emozione e qualcosa come il principio d'una **piccola colica**. [...] Accorgendosi di avvicinarsi al piano ch'era stato loro segnalato come il più ricco in fatto di **apparizioni strane**, cominciarono a salire più lentamente [...]. Ebdòmero pensò in quel momento ai **sogni** della sua infanzia; quando sognava di salire con angoscia e in una luce indecisa [...]. Poi era l'apparizione dell'orso, dell'orso inquietante ed ostinato [...]. Era un **sogno** che prediceva sempre **dispiaceri** e soprattutto **malattie**⁷⁷.

Come già nella poesia, anche nel romanzo si è immediatamente immersi in una dimensione misteriosa, carica di «apparitions étranges»/«apparizioni strane», una dimensione che provoca malesseri fisici e che evoca le angosce dei sogni e dei presagi oscuri. Nel romanzo l'apparizione onirica inquietante non è più quella degli «artichauts de fer» ma quella più infantile di un «ours troublant et obstiné»/«orso inquietante ed ostinato».

La seconda parte della poesia è sottolineata graficamente da uno spazio bianco che introduce il nuovo soggetto: «l'enfant».

L'enfant réveillé dans l'heure la plus profonde de la **nuit**
par **le bruit** affreux de l'orage court pieds nus à la fenêtre et
regarde à la **lumière** livide des **éclairs** l'eau couler à torrents
dans les rues
alors le souvenir du père qui voyage en des pays lointains
Lui serre le cœur... et il pleure⁷⁸.

Fuori c'è il frastuono improvviso provocato dal temporale (il rumore) che con i suoi lampi (la luce) illumina il cielo. Nel chiuso della stanza e nell'ora più buia della notte il bambino si sveglia e corre alla finestra per guardare fuori. Ecco stabilirsi l'opposizione tra esterno e interno. I torrenti di pioggia che scorrono lungo le strade amplificano il pianto del bambino che pensa al padre lontano. Come non pensare che il pianto liberatorio, che ha un valore catartico, non riguardi l'autore stesso e il rapporto con il padre?

⁷⁷ G. de Chirico, *Ebdòmero*, op. cit., p. 12.

⁷⁸ G. de Chirico, *Poèmes/Poesie*, op. cit., p. 15.

Segue poi l'opposizione luce (esterna)/ombra (interna), già segnalata: «sa chambre est dans l'ombre l'après-midi» / «le triste soleil d'hiver tourne et descend lentement»; «horloge [...] éclairée» / «obscurité».

La sequenza oppositiva prosegue nei versi seguenti,

Souvent la **nuit** le **bruit** des voitures
et des passants attardés l'empêche de dormir
Alors il allume sa **bougie** et dans le **grand silence** il regarde
D'étranges tableaux qui pendent à ses murs⁷⁹

Ancora un esterno rumoroso («le bruit des voitures/ et des passants attardés») si oppone al silenzio («grand silence») dell'intimità della stanza e, contemporaneamente, il buio fuori si contrappone alla luce della candela dentro, che mostra improvvisamente rischiarati i dipinti «étranges» alle pareti.

Ancora: accanto al letto si trovano un bicchier d'acqua, una pistola automatica e la fotografia di una donna dallo sguardo triste e stupito. Tra questi oggetti colpisce in particolare la presenza della pistola, oggetto che riapparirà, come ha osservato Vegliante, più volte nei suoi scritti⁸⁰. Leggiamo,

Pendant les nuits d'insomnie, dans sa chambre au rez-de-chaussée, il regardait le plafond faiblement éclairé par la lumière du de hors; parfois une ombre passait sur ce plafond [...]. **Il pensait** à des rodeurs, à des voleurs convoitant les chaises métalliques et les tables du jardin, et alors il sautait de son lit et [...] il entrebâillait doucement la porte en serrant dans ses mains **son fusil de chasse**⁸¹.

Durante le notti d'inverno, nella sua camera a pianterreno, egli guardava il soffitto debolmente rischiarato dalla luce di fuori; a volte un'ombra passava su quel soffitto [...]. **Egli pensava** a vagabondi, a ladri bramosi delle seggiole metalliche e dei tavolini del giardino e al-

⁷⁹ *Ivi*, p. 16.

⁸⁰ La ritroviamo, infatti, in *Hebdomeros*, in riferimento al protagonista, nelle *Memorie*, quando de Chirico parla della rivoltella del cuoco Nicola, e ancora in un rapido appunto ritrovato tra i manoscritti dell'archivio Paulhan. Si rimanda alla nota p. 69 di J-Ch Vegliante in G. de Chirico *Poèmes/Poesie*, op. cit., per un maggior approfondimento della questione.

⁸¹ G. de Chirico, *Hebdomeros*, op. cit., p. 48.

lora saltava giù dal letto e [...] socchiudeva adagio, con una mano alla porta, mentre nell'altra stringeva **il suo fucile da caccia**⁸².

Il cuoco Nicola, durante l'assenza di mio padre, **teneva sotto il cuscino del suo letto una strana rivoltella**. [...] Io ero molto impressionato vedendo quell'arma strana e misteriosa⁸³.

La nuit est **profonde**. **Sur mes [coussins] brulants je me retourne**. Morphée me déteste. J'entends le bruit d'une voiture qui vient de loin, le trot du cheval; un petit galop; et le bruit passe et s'enfonce dans la nuit; une locomotive siffle dans la nuit; une locomotive siffle au loin. La nuit est **profonde**⁸⁴.

Ma la pistola appare ancora in un altro passaggio di *Hebdomeros*,

il n'était pas homme à se fier aux apparences; [...] c'est pourquoi il restait sur ses gardes et **la nuit** il ne dormait que d'un œil ayant sa canne plombée et **son pistolet automatique** à portée de main⁸⁵.

Non era uomo da fidarsi delle apparenze; [...] ragione per cui egli stava in guardia e **di notte** non dormiva che d'un occhio, tenendo il suo bastone piombato e **la sua pistola automatica** a portata di mano⁸⁶.

A completare la sequenza di citazioni intertestuali è una poesia degli *Idilli di Messina* di Nietzsche, *Mistero notturno*,

L'altra **notte**, quando tutto dormiva
[...] non il cuscino mi dava riposo
[...] fu un'ora, forse anche due,
O fu un anno? - ma ecco, a un tratto,
sprofondarono sensi e pensieri.

Questi versi rievocano le stesse atmosfere notturne, di insonnia e di riflessione dei testi appena letti, e di *Une vie*.

In quest'ultima, infatti, il riferimento al rumore esterno è ancora più forte e marcato e ci rinvia, attraverso il simbolo dei cannoni (elementi ricorrenti

⁸² G. de Chirico, *Ebdòmero*, op. cit., p. 29.

⁸³ G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, op. cit., pp. 28-29.

⁸⁴ G. de Chirico, *Prose / Poésie*, op. cit., p. 69.

⁸⁵ G. de Chirico, *Hebdomeros*, op. cit. 1929, p. 111.

⁸⁶ G. de Chirico, *Ebdòmero*, op. cit., p. 57.

dei suoi dipinti), ad un'altra tematica presente nelle poesie di quegli anni, la guerra,

[...] la détonation de la poudre
sans fumée est plus sèche et plus forte.
Bouchez-vous les oreilles, le coup va partir.

Ponendo a confronto la versione di *Une Vie* pubblicata in *Poèmes-Poesie* con quella pubblicata sul *Meccanismo del pensiero*, si osservano delle varianti grafiche e sintattiche.

Cominciamo dall'analisi delle varianti sintattiche:

- «près de son lit il y a aussi un verre» → «près de son lit il a aussi un verre»
- «dans la ville on n'entend pas le chant du coq» → «dans les villes on n'entend pas le chant du coq».

Queste varianti non incidono in modo significativo sul testo, ma rivelano semmai il continuo lavoro sulle poesie.

Le varianti grafiche incidono, invece, sull'interpretazione della seconda parte della poesia. Nell'edizione *Poèmes/Poesie*, *Une Vie* è divisa in due parti, mentre nel *Meccanismo del pensiero* risulta divisa in tre parti. L'episodio che riguarda il bambino viene così isolato, mettendo in evidenza il momento del risveglio improvviso e del successivo pianto. La divisione tripartita introduce, inoltre, un nuovo personaggio indefinito ed indefinibile, poiché ad ogni pausa grafica corrisponde l'apparizione di una nuova figura. La poesia assume così una struttura circolare. Dall'io poetico si passa al bambino, da questo a un "altro" indefinito che si rivela e appare nell'intimità notturna, in una stanza dalle atmosfere metafisiche, fino a concludersi con il ritorno dell'io poetico.

In questo testo de Chirico utilizza per la prima volta l'aggettivo «*poli*» che ritroveremo in altri due componimenti, *La volonté de la Statue* e *L'homme au regard douloureux*. L'aggettivo appare anche in *Hebdomeros*, quale attributo distintivo degli uomini che ancora meritano di essere definiti tali.

Nella punteggiatura compaiono dei tratti (–). Varie sono le ipotesi interpretative possibili. Potrebbero essere, infatti, delle pause, dei silenzi, delle sospensioni temporali oppure un modo per iniziare un nuovo pensiero, o ancora, delle incursioni di voci. Forse si tratta della voce interna, altra, del poeta che monologa con se stesso.

Una tarda rielaborazione dei primi versi di questa poesia viene pubblicata in *Tic di Guelfo*⁸⁷ nel 1979. Questo componimento italiano è il primo esempio della tarda riedizione compiuta da de Chirico di una serie di precedenti poesie francesi. La distanza tra i testi traspare dalle scelte traduttive. De Chirico, infatti, ci consegna una poesia che in pochi versi presenta gli elementi principali della sua metafisica. Sceglie quindi di tradurre “mot par mot” i soli versi iniziali nei quali il “sogno misterioso”, attraverso una serie di apparizioni metafisiche, è annunciato come «oscuro presagio, oracolo misterioso...». De Chirico, attraverso queste ultime rielaborazioni, sembra voler sugellare liricamente, un’ultima volta, il suo pensiero metafisico.

Diversi sono i dipinti ai quali *Une Vie* rimanda. Viene da pensare a *L'enigma di un giorno*, (1914) in cui troviamo «statues endormies», «cheminées rouges», «portiques au soleil», «belles journées affreusement tristes», «volets clos», «la locomotive qui siffle». Per evidenti similitudini viene anche da pensare a dipinti quali *L'enigma dell'oracolo* (1909), *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* (1910) e *L'enigma dell'ora* (1910-1911). Altri elementi rimandano a *La conquista del filosofo*, (1914): «la locomotive qui siffle», «le rêve des artichauts de fer», «bouchez-vous les oreilles», «le coup va partir» (le canon dans la peinture). E, per finire, *Nature morte: Turin printanière*, (1913-1914): «portiques au soleil», «artichauts de fer», «statue endormie».

⁸⁷Guelfo, *Tic di Guelfo*, ovvero *Capricci a volo Giorgio De Chirico, Guelfo e gli amici volanti*, Fabriano, Museo internazionale d'arte moderna Studio l'orologio, 1979.

1. 5.3. *La notte misteriosa*

Pubblicata sulla rivista «Noi» di Enrico Prampolini, nel gennaio del 1919, questa poesia del 1916 è dedicata all'Astronomo Bongiovanni.

Si tratta di un personaggio inquietante, presente anche nella prosa di Savinio e in un testo di de Pisis, *I predestinati*, come sottolinea Fagiolo dell'Arco⁸⁸.

La notte misteriosa si apre con una sequenza di immagini in cui appaiono uomini e animali come “ombre silenti”. I primi versi presentano un tema caro al poeta: l'amicizia maschile e la dolcezza ad essa legata. Entrano poi in scena gli oggetti metafisici: «due carciofi di ferro sulla tavola d'ocra» e «la geometria delle ombre». Questi oggetti vivono nell'opposizione luce/ombra: tra «il mattino immalinconichito⁸⁹» e la sera che fa “fondere” i volumi e le forme. Seguono altre opposizioni: «uomini ed animali passavano come ombre silenti nella luce crepuscolare». Ancora luce/ombra, ma si tratta della luce del crepuscolo che in sé contiene anche il buio della notte ed è, scrive al verso successivo de Chirico, «luce di sogno lungo». Anche i rumori, in quest'ora di passaggio diventano incerti, sono attutiti, «sordi», ancora deboli in opposizione alle «ombre silenti».

Nella seconda strofa ritroviamo una delle figure retoriche maggiormente ricorrenti nella scrittura di de Chirico, l'anafora: «ignudi giacevano Martino e Grancane [...] / Ignudi giacevano».

Seguono nel mattino che tarda, opponendosi alla notte, delle scene misteriose che al termine del racconto si rivelano delle visioni oniriche. Vi possiamo leggere ancora opposizioni: il rumore, evocato dal poliptoto «cantava come canta l'usignolo», si oppone al silenzio degli «uomini taciturni». Alla

⁸⁸ M. Fagiolo dell'Arco, nota n. 43, in G. De Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, op. cit., p. 438.

⁸⁹ Si noti la forma di questo aggettivo che de Chirico reinventa, praticando la stessa manipolazione delle parole già iniziata dal fratello.

notte si oppone una nuova luce, quella dei lampi lividi delle tosatrici d'acciaio. Infine l'opposizione tra interno ed esterno.

Anche l'ultima sequenza è caratterizzata da opposizione: rumore («Che odo mai!... Sono urla!... Forse la folla in delirio») / silenzio («No, non è nulla. Tutto dorme»); esterno («la folla in delirio che cerca di entrare») / interno («il silenzio del sonno all'interno della stalla»).

Viene infine da notare, in conclusione della poesia, un nuovo poliptoto: «coccoveggie e i vespertili che pur nel sogno sognan di dormire».

Come è stato osservato da Vegliante⁹⁰, la seconda parte della poesia viene ripresa e rielaborata in *Hebdomeros*,

.... Il était déjà tard lorsqu'Hebdomeros commença sa randonnée dans la ville; ville curieuse; **tout dormait, même les hiboux qui dans leur sommeil rêvaient de dormir** [...]. Hebdomeros qui passait en ce moment derrière l'étable s'approcha de la fenêtre et regarda en bas; malgré la faible clarté projetée par les lanternes que le paysans avaient accrochées dans les coins, il vit distinctement ces grands bassins de pierre d'origine préhistorique [...] à présent les paysans y mettaient les vaches qui devaient véler; et là [...] Hebdomeros **le vit et se vit lui-même, nu et agenouillé**, comme Isaac s'offrant au sacrifice:

Douce brebis, soeur d'Isaac,
Ne dis pas trois si tu n'l'as dans le sac.

Penchés sur lui des hommes taciturnes et sévères, les manches retroussées sur leurs **bras herculéens, le tondaient soigneusement**; on distinguait dans la demi-obscurité de l'étable **l'éclair des tondeuses d'acier**. A droite, dans un coin, un rayon de lune entrant par une lucarne du plafond faisait sur la paille foulée comme des éclaboussures d'argent et de mercure [...]. Et pourtant au fond de leurs **bassins ils**

⁹⁰ Lo studioso ricorda inoltre il successivo sviluppo del tema degli «uomini taciturni dalle braccia erculee» sia «dans le texte pour «Minotaure» [...] (p. 32: «Des escouades d'hommes résolus et farouches conduits par une espèce de colosse à barbe de dieu antique, arrachent aux chantiers des poutres et les poussent comme des catapultes contre les portes des grands hôtels, des palaces, des demeures somptueuses...»), en passant par *Hebdomeros* (voir p. 167 : «Et alors les révoltes naissent comme naît l'orage dans le ciel embrasé d'un jour d'été. Des hommes résolus et farouches...» etc.), J. -Ch. Vegliante in G. de Chirico, *Poèmes-Poesie*, op. cit., pp. 76- 77.

chantaient comme peut chanter le rossignol amoureux au fond des jardin fleuris, **dans les belles nuits d'été**⁹¹.

Era già tardi quando Ebdòmero cominciò il suo vagabondare nella città; città curiosa; **tutto dormiva, anche le nottole che nel loro sonno sognavano di dormire!** [...] Ebdòmero che passava in quel momento dietro la stalla, si avvicinò alla finestra e guardò in basso; malgrado il debole chiarore proiettato dalle lanterne che i contadini avevano attaccate negli angoli, vide distintamente quel grande bacino di pietra di origine preistorica [...]; ora **i contadini vi mettevano le vacche che dovevano partorire;** e là [...] **Ebdòmero lo vide e si vide lui stesso, nudo e inginocchiato,** come Isacco che si offre al sacrificio:

*Dolci pecorelle, sorelle d'Isacco,
Non dir quattro se non l'hai nel sacco.*

Curvi su di lui, uomini taciturni e severi, con le maniche rimboccate sulle **braccia erculee, lo tosavano accuratamente;** si vedevano nella semioscurità della stalla **i bagliori delle tosatrici d'acciaio.** A destra, in un angolo, un raggio di luna che veniva da un abbaino del soffitto, faceva sulla paglia come chiazze d'argento e di mercurio; [...] E però nei loro bacini **essi cantavano come solo può cantare l'usignolo innamorato** in fondo ai giardini fioriti, **nelle belle giornate d'estate**⁹².

Nel romanzo ritroviamo le stesse opposizioni interno/esterno, luce/ombra e rumore/silenzio della poesia. L'io lirico, però, lascia il posto ad Hebdomero e di conseguenza dalla prima si passa alla terza persona del singolare. Ma anche coloro che sono osservati cambiano, non sono più il professore Martino e Grancane, ma un misterioso personaggio del quale non viene rivelata l'identità.

Il romanzo, inoltre, rielabora diversamente la descrizione dell'utilizzo della stalla. Nella poesia infatti è l'olfatto dell'io poetico ad essere sollecitato mentre osserva la scena ed è proprio dall'elemento olfattivo che ha inizio la descrizione. In *Hebdomeros*, invece, tale descrizione è la conseguenza di una digressione storica sull'origine del bacino di pietra.

⁹¹ G. de Chirico, *Hebdomeros*, 1929, pp. 69-71.

⁹² G. de Chirico, *Ebdòmero*, op. cit., pp. 39-40.

Ritroviamo, infine, lo stesso poliptoto che rievoca la dimensione del sogno nel sogno, non più riferita alle “coccoveggie” ed ai “vespertilli”, ma alle nottole.

In particolare, la tematica del «sogno nel sogno» qui protagonista, che ha come equivalente figurativo il «quadro nel quadro», viene sviluppata in una serie di testi e di dipinti che si richiamano tra loro per suggestioni comuni, come avremo modo di approfondire ulteriormente nell’analisi di *Rêve*. Questa tematica torna ancora una volta, come ha sottolineato Fagiolo dell’Arco, in uno degli episodi finali di *Hebdomeros*,

Spalancò la finestra sullo spettacolo della vita, sulla scena del mondo
[...] Ma doveva attendere poiché non era ancora che il sogno, e anzi
il sogno nel sogno⁹³.

Infine va rivelato, come scrive Vegliante, che il testo, nella successiva versione del ’64, ha subito importanti modifiche, «manque en particulier le passage relatif aux «hiboux»»⁹⁴.

1.5.4. *Il signor Govoni dorme*

Questa poesia fu pubblicata da Savinio⁹⁵ in «*Frara*» città del *Worbas* nel 1916 su «La Voce» di de Robertis e successivamente in *Hermaphrodito* (1918). Il poeta, al quale il componimento è dedicato, ospitava in quel periodo i de Chirico che si trovavano a Ferrara ed è probabile che il suo stile poetico non li avesse lasciati indifferenti. Nella poesia ritroviamo, come ha osservato anche Carlino, alcuni tratti comuni ai frammenti del periodo ferrarese: il recupero della prima persona, i versi spesso composti da coppie di sostantivo e aggettivo, «le azioni delimitate e irrelate, i nodi di intreccio dissolti e le congiunzioni distratte da un polisindeto che sciorina immagini,

⁹³ G. de Chirico, *Ebdòmero*, op. cit., p. 117.

⁹⁴ J.- Ch. Vegliante, in G. de Chirico, *Poèmes-Poesie*, op. cit., p. 77.

⁹⁵ Vegliante ricorda, inoltre, a tal proposito, che de Chirico a sua volta pubblicherà in chiusura alle sue *Memorie* come «une «Epode» unique» il canto della dea marina di *Tragedia dell’infanzia* di Alberto Savinio, J.- Ch. Vegliante in G. de Chirico, *Poèmes-Poesie*, op. cit., p. 78.

di quelle che scorrono tranquille e sedative nelle fasi che precedono il sonno»⁹⁶.

La poesia si sviluppa alternando le opposizioni delle precedenti poesie francesi: luce/buio (giorno/notte), interno/esterno, dentro/fuori, silenzio/rumore. L'incipit ci introduce in una città metafisica, Ferrara, dalle mille statue sui bassi piedistalli che «sembra esse camminino coi cittadini frettolosi». Ancora una volta ci ritroviamo di fronte alla descrizione di uno dei quadri metafisici, in un interno/esterno che è messinscena del "mistero"; sul palcoscenico lo specchio, metafora del dipinto, è difatti collocato sul cavalletto. Tutto è silenzio all'interno della casa, il filosofo dorme, ma gli amici bussano alla porta (silenzio/rumore) mentre il sole è al tramonto e le ombre si allungano (luce/buio).

La seconda parte, introdotta da una pausa grafica (i punti di sospensione di inizio e fine verso 9), è ritmata da una serie di reduplicazioni in apertura e chiusura, dove a prevalere è l'opposizione silenzio/rumore e interno/esterno. A mediare tra i due spazi opposti è la "fante oscena" che evoca la descrizione ironicamente misogina fatta da Savinio nelle pagine di *Hermaphrodito* dove appare la poesia di de Chirico. La sua funzione di mediatrice è rafforzata dal suo affacciarsi alla finestra, quest'ultima simbolo del legame tra interno ed esterno. Quest'episodio sembra essere stato rielaborato e capovolto in un brano di *Hebdomeros*,

Le matin il se levait tôt, presque toujours réveillé par le bruit, les rires et les discours des seantes dans la maison en face, la **fenêtre** de sa chambre donnant sur une cour⁹⁷.

La mattina si alzava di buon'ora, quasi sempre svegliato dal rumore, le risate e i discorsi delle domestiche nella casa di fronte, poiché la **finestra** della sua camera dava sopra un cortile⁹⁸.

⁹⁶ M. Carlino, *Una penna per il pennello*, op. cit., p. 55.

⁹⁷ G. de Chirico, *Hebdomeros*, op. cit., pp. 43-44.

⁹⁸ G. de Chirico, *Ebdòmero*, op. cit., p. 27.

In entrambi i casi ci troviamo di fronte ad un'opposizione tra un interno silenzioso ed un esterno rumoroso che comunicano grazie alla presenza di una finestra.

Se nella poesia la fante aveva il compito di sorvegliare ed assicurare il sonno del filosofo creando così una sorta di filtro e di ostacolo all'interazione dei due spazi, facendo della finestra un mezzo di separazione, nel romanzo invece si assiste alla fusione di interno ed esterno proprio grazie alla finestra. Inoltre la fante è qui sostituita da una pluralità di domestiche rumorose che interrompono il riposo invece di assicurarlo.

Ancora un altro episodio di *Hebdomeros* ricorda questa poesia. In questo caso una volta di più la domestica è di nuovo a guardia del limite tra interno ed esterno,

C'était l'époque où, isolé du monde, il se refusait à recevoir qui que ce soit; lorsque [...] sonnaient à la porte, le bonne après avoir posé au visiteur la demande rituelle *de la part de qui ?* répondait invariablement : *Monsieur est sorti*, ou bien *Monsieur n'est pas là* ou bien encore : *Monsieur est allé faire de ses courses* ; [...] *lorsque Monsieur va faire des courses il reste plusieurs jours dehors*⁹⁹.

Era l'epoca in cui, isolato dal mondo, si rifiutava di ricevere qualsiasi persona; allorquando [...] suonavano alla sua porta, la domestica, dopo aver posto al visitatore la domanda rituale: *cosa desiderate?* rispondeva inevitabilmente, *il signore è uscito*, oppure *il signore non è in casa*, oppure ancora: *il signore è andato a fare commissioni*; [...] *quando il signore esce per commissioni rimane parecchi giorni fuori di casa*.¹⁰⁰

È la “fante oscena”, infine, che nella poesia evoca le finali visioni metafisiche: la piazza e il castello rosso, che rimanda a una delle tele più famose dell'artista, *Le muse inquietanti*.

L'anadiplosi finale («...e non bisogna, non bisogna svegliarlo!») rafforza e chiude l'ultima reduplicazione: «dorme, dorme, dorme». Pare quasi che

⁹⁹ G. de Chirico, *Hebdomeros*, op. cit., p. 73.

¹⁰⁰ G. de Chirico, *Ebdòmero*, op. cit., pp. 40-41.

queste ripetizioni siano una velata ironia sullo zelo della fantesca per proteggere il riposo del filosofo poeta. Queste ripetizioni, inoltre, come osserva Vegliante, rimandano sia ad un passo di *Sur le silence* pubblicato da de Chirico nel 1934 su «Minotaure» («**La permission**, mon capitain, **La permission** il faut me la donner, Quand je l'ai quittée elle était malade...») sia al «chant très pur» delle domeniche mattina in *Hebdomeros* («Parfois, le dimanche matin, avant que les bruits des travaux ancillaires ne l'eussent tiré de son sommeil, **un chant très pur** venait bercer les derniers moments du repos d'Hebdomeros; **ce chant très pur** venait d'un internat d'orphelines»¹⁰¹), sia, soprattutto, ad un'annotazione ritrovata tra gli Archivi Paulhan,

Sous la chambre où il dort il y a des portiques.
Quand le soir vient la foule s'y rend, noire, avec un bruit sourd.
Quand la chaleur a été torride à midi elle vient là haletante, cherchant la fraîcheur. Mais lui **il dort, il dort, il dort...**¹⁰²

Se il sonno lega intimamente (ed in modo intertestuale) il protagonista a de Chirico, di sicuro l'ironia di *Il signor Govoni dorme* rimanda a Savinio che pubblica questa poesia proprio all'interno di un *excursus* ironico sulla città di Ferrara.

1.5.5 Frammento

Pubblicata sulla rivista «Avanscoperta» nel febbraio del 1917, *Frammento*, una delle scritture di maggior densità metafisica, mette in scena

¹⁰¹ G. de Chirico, *Hebdomeros*, op. cit., ed. 1929, pp. 46-47; ed. 1964, pp. 42-43.

¹⁰² G. de Chirico, *Poèmes-Poesie*, op. cit., p. 78. Vegliante prosegue il confronto testuale tra questa notazione e un altro passo da *Hebdomeros*: «*«Quelle est cette rumeur qui monte des rues obscures?» – demanda Lyphontius le philosophe en levant la tête vers la fenêtre de la chambre où il travaillait près d'une table couverte de livres et de papiers. Il habitait un appartement modeste au-dessous des portiques qui encadraient la place principale de la ville. De sa fenêtre il pouvait voir le dos de la statue de son père qui s'élevait sur un socle bas, au milieu de la place. Son père aussi avait été philosophe et l'éminence de son œuvre... »* etc. (éd. 1964 p. 89-90; éd. Orig. sans variante pp. 96-97) – Voir enfin, à ce sujet le cinquième vers de *A l'Italie*», in G. de Chirico, *Poèmes-Poesie*, op. cit., pp. 78-79.

l'identificazione dell'io lirico con il fuori-tempo e il fuori-luogo di un interno metafisico. Così il primo verso: «sono un immobile ipotecato». Ripetuto per ben tre volte, questo verso conferisce alla poesia una struttura anaforica. Ad abitare questo “immobile” è «il portiere cieco» che si rivela « - ad limina custos - », ovvero il custode che vigila sulla soglia che separa il mondo dei vivi dal mondo dell'aldilà. È lui che «insegna allo scolaro di gesso l'algebra delle mie nostalgie».

Singolari gli oggetti di questo “immobile”: la finestra come il boccaporto di nave, il cavalletto del pittore come “antenna senza la vela”. Evidente il richiamo di questo interno metafisico alla camera di *L'arcangelo affaticato*,

La **mia camera** è un bellissimo **vascello** ove posso fare viaggi avventurosi degni d'un esploratore testardo. Nell'anticamera si affollano i ritornanti.¹⁰³

Altrettanto evidente è il richiamo all'elogio dell'intimità di una camera presente in *Hebdomeros*,

[...] il n'aimait que les chambres, les bonnes **chambres** où l'on s'enferme, rideaux baissés et portes closes ; et surtout les coins des chambres et les plafonds bas¹⁰⁴.

[...] non amava altro che le camere, le buone **camere** ove ci si rinchioda con le tende calate e le porte serrate¹⁰⁵.

Ma la camera, nel romanzo, può trasformarsi in un luogo di costrizione, come una prigione dalla quale si cerca di scappare o un'isola abbandonata,

Il fit en barque le tour de **sa chambre**, repoussé toujours au coin par le ressac et, enfin, faisant appel à toute son énergie et son adresse d'ancien gymnaste, s'aidant des moulures, il abandona son frêle esquif et se hissa jusqu'à la **fenêtre** qui était placée très haut, comme la **fenêtre** d'une prison¹⁰⁶.

¹⁰³ G. de Chirico, *Il Meccanismo del pensiero*, op. cit., p. 52.

¹⁰⁴ G. de Chirico, *Hebdomeros*, op. cit., p. 57.

¹⁰⁵ G. de Chirico, *Ebdòmero*, op. cit., p. 33.

¹⁰⁶ G. de Chirico, *Hebdomeros*, op. cit., pp. 82-83.

Fece in barca il giro della **sua camera**, respinto sempre agli angoli dalla risacca e, finalmente, sfruttando tutta la sua energia e la sua destrezza di vecchio ginnasta, aiutandosi con le cornici, abbandonò il suo fragile schifo e si issò fino alla **finestra** che era posta molto in alto, come la **finestra** di una prigione¹⁰⁷.

Les chambres qui les abritaient étaient come ces îles qui se trouvent en de hors des grandes lignes de navigation et dont les habitants attendent par fois des saisons entières qu'un pétrolier ou un voilier de bonne volonté viennent leur jeter quelques caisses de conserves avariées¹⁰⁸.

Le camere che le custodivano erano come quelle isole che si trovano fuori dalle grandi linee di navigazione e i cui abitanti aspettano a volte per stagioni intere che una nave petroliera o un veliero di buona volontà vengano a gettare loro qualche cassa di conserve avariate¹⁰⁹.

Frammento contiene in sé anche l'immobile presente in *Villeggiatura*,

Nella via, a un tratto, pensai a quella scatola a quelle cose lucide e variopinte abbandonate *sole* nella spaventevole solitudine dell'immobile ipotecato¹¹⁰.

In quest'ultimo testo l'"immobile ipotecato" diventa un luogo di "spaventevole solitudine" e si contrappone alla camera de *L'arcangelo affaticato*, luogo che consente la partenza per infiniti «viaggi avventurosi».

Si tratta della messa in scena dell'identità dell'io che si proietta sugli oggetti. Se, come afferma de Chirico, la proprietà metafisica degli oggetti dipende da un certo modo di guardare, ecco che essi possono denotare una dimensione positiva o negativa dell'essere: la felicità dell'avventura della mente nella camera-vascello o la solitudine senza conforto dell'"immobile ipotecato".

All'insegna del viaggio la poesia si chiude con l'apparizione del "carrozzone giallo" dei trasporti, probabile evocazione autobiografica dei tanti traslochi¹¹¹ vissuti fin dall'infanzia e già presente in *Une Vie*.

¹⁰⁷ G. de Chirico, *Ebdòmero*, op. cit., pp. 44-45.

¹⁰⁸ G. de Chirico, *Hebdomeros*, op. cit., pp. 84-85.

¹⁰⁹ G. de Chirico, *Ebdòmero*, op. cit., pp. 45.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 49.

1.5.6. *L'ora inquietante*

Questa poesia manoscritta, anch'essa composta a Ferrara, come testimonia il contesto analizzato da Vegliante, è contenuta in una lettera a Mario Broglio del 16 maggio del 1918.

Essa si svolge in un fuori tempo, in una dimensione di assenza:

Tutte le case sono vuote
[...]
Tutte le piazze deserte.
Tutti i piedistalli vedovi

Reiterato in anafora per tre volte, l'incipit oppone il pieno al vuoto: vuote le case, deserte le piazze, vedovi i piedistalli. Su questo scenario apocalittico, dove insorgono iscrizioni che invitano a “*non andare più oltre*”, l'autore si domanda, attraverso una nuova anafora,

Che sia rimasto io solo con
un resto di tepore vitale sulla
sommità del cranio?
Che sia rimasto io solo con un palpito
superstite nel cuore che non tace? 112

Di sapore nicciano, questi versi rimandano all'affermazione di *Villeggiatura*: «- Sono il superstite e il nascituro»¹¹³, ma anche, come già osservava Vegliante¹¹⁴, ad un passo di *Hebdomeros* riferito a «les grands vieillards de pierre»,

le peu de vie qui les avait animés jusqu'alors avait disparu, même le sommet du crâne était froid et leurs yeux étaient clos¹¹⁵.

¹¹¹ Ricordiamo come questa tematica trovi un doppio sviluppo nelle sue tele non solo, come abbiamo già ricordato, attraverso la presenza di container, ma anche attraverso la serie dedicata ai mobili nella stanza. De Chirico spiegherà l'importanza e la simbologia di questa tematica in uno scritto del '27, *Statues, Meubles et Généraux*, in *Il Meccanismo del Pensiero*, op. cit., p. 279.

¹¹² G. de Chirico, *Poèmes-Poesie*, op. cit., p. 48.

¹¹³ G. de Chirico, *Il Meccanismo del pensiero*, op. cit., p. 49.

¹¹⁴ J. -Ch. Vegliante in G. de Chirico, *Poèmes-Poesie*, op. cit., p. 79.

¹¹⁵ G. de Chirico, *Hebdomeros*, op. cit., pp. 138-139.

Nella solitudine assoluta dell'ora, quando non solo il "tempo umano", ma anche "l'immortalità è morta", l'io poetico invoca con nostalgia il passato,

Torna beatitudine stanca dei miei anni andati!¹¹⁶

È la stessa beatitudine invocata nei versi di *Epodo* («Torna o mia prima felicità!»), ma nella consapevolezza della perdita definitiva: «Ciò che ho perduto non lo riavrò più mai».

Gli ultimi versi rimandano all'immagine della donna come simbolo di eternità, presente anche in *Hebdomeros*.

Ancora una volta siamo completamente immersi nelle atmosfere dei quadri dipinti a Ferrara in questi stessi anni: *Ettore e Andromaca*, *Il Trovatore*, *Il ritornante*, *Il grande metafisico* e *Le Muse inquietanti*.

1.5.7. *Rêve*

Pubblicata nel primo numero della rivista «La Révolution Surréaliste» del 1924, la prosa poetica è riedita nel maggio del 1925 in «La Rivista di Firenze» di Giorgio Castelfranco. Inequivocabile, già nel titolo, è il rimando all'automatismo della scrittura surrealista.

È possibile suddividere questa prosa poetica in tre parti: nella prima descrive il combattimento (forse di sapore biblico¹¹⁷) con il padre; nella seconda, introdotta da un *intermezzo*, accumula immagini metafisiche; nella terza racconta della riapparizione improvvisa del padre in una pasticceria.

Avvio e sintesi dell'intera prosa è l'incipit - «*En vain je lutte*» - che, ripetuto poche righe dopo, rivela immediatamente l'inevitabile insuccesso dell'io lirico nel suo incontro-scontro con il padre. Tale insuccesso trova la sua eco stilistica nella prima parte, in una scrittura di ripetizione ed inversione.

Si osservi la prima frase,

¹¹⁶ G. de Chirico, *Poèmes-Poesie*, op. cit., p. 48.

¹¹⁷ Secondo Fagiolo dell'Arco «la narrazione è una sorta di lotta biblica col padre», in *Il Meccanismo del pensiero*, op. cit., p. 468.

En vain je lutte avec l'homme aux yeux louche **et** très doux¹¹⁸

Essa è seguita qualche riga dopo, in anafora, da,

En vain je lutte avec l'homme au **regard** très doux et louche¹¹⁹

De Chirico decide di introdurre nella sequenza anaforica una variante, vale a dire il passaggio dal plurale “yeux” al singolare “regard”. Tale variante comporta un’inevitabile inversione degli aggettivi, resa necessaria da un’esigenza grammaticale del francese, creando così un chiasmo tra di essi,

Aux yeux **louches** et très doux

X

Au regard très doux et **louche**

Non dimentichiamo che de Chirico sta raccontando un sogno, imitando in parte la tecnica della scrittura automatica. Le correzioni che apporta al testo, quindi, sembrano nascere proprio dall’emergere del ricordo onirico che a poco a poco si fa più chiaro. Mentre il ricordo si chiarisce, il poeta procede alla strutturazione del pensiero e quindi della frase. Così l’insolito incipit che contiene l’espressione “aux yeux louches et très doux” subisce la successiva correzione e variazione in “regard très doux et louche”, che motiva e giustifica la struttura a chiasmo. Inoltre, il passaggio da “yeux” a “regard” ci rivela un interessante aspetto della scrittura bilingue. L’espressione “yeux louches” (dagli occhi torvi) è pensata prima in italiano e poi tradotta in francese con “regard louche” (così che “regard” traduce “occhi”).

Yeux e *regard* sono due sostantivi molto frequenti nelle poesie, associati in prevalenza alle statue o a uomini misteriosi che sono la raffigurazione del padre. I loro sguardi e i loro occhi sono detti “étrange” o “doux” o ancora “éternel”. Quest’ultimo aggettivo rinvia al finale di *Hebdomeros* nel quale

¹¹⁸ G. de Chirico, *Rêve*, in *Il Meccanismo del pensiero*, op. cit., p. 259.

¹¹⁹ *Ibidem*.

l'omonimo protagonista incrocia lo sguardo dell'Eternità che gli appare sotto le sembianze di una donna. Negli occhi di costei riconoscerà quelli del padre, come scrive De Chirico: « et *il comprit*. Elle parla d'immortalité»¹²⁰. In *Rêve*, inoltre, l'aggettivo "doux" si oppone in ossimoro a "louche" e connota in modo ambiguo il misterioso personaggio che si scoprirà poi essere il padre.

Questo aggettivo, sempre associato allo sguardo di uomini misteriosi, si ritrova più volte in *Hebdomeros*. Leggiamo infatti,

[...] au temps où les tonnelles fleuries et les grottes artificielles retentissaient de l'appel du régional, homme au **regard louche**, toujours embarrassé de ses mains¹²¹.

[...] al tempo in cui sotto le pergole fiorite e nelle grotte artificiali rintonava l'appello del regionale, uomo dallo **sguardo losco**, sempre imbarazzato delle sue mani¹²².

E ancora,

[...] on appelle un individu qui se disait sculpteur; c'était un homme aux allures inquiétantes et **qui louchait horriblement**¹²³.

[...] era un uomo dal fare inquietante che guardava **con occhi orribilmente loschi**¹²⁴.

In questo secondo caso si assiste ad un'interessante variazione. In francese, infatti, al posto dell'aggettivo "louche" de Chirico utilizza il verbo "loucher"¹²⁵. Tale verbo non ha un corrispettivo in italiano, così che, per la sua

¹²⁰ G. de Chirico, *Hebdomeros*, op. cit., p. 251.

¹²¹ G. de Chirico, *Hebdomeros*, op. cit., pp. 51-52.

¹²² G. de Chirico, *Ebdòmero*, op. cit., p. 31.

¹²³ G. de Chirico, *Hebdomeros*, op. cit., p. 148.

¹²⁴ G. de Chirico, *Ebdòmero*, op. cit., p. 73.

¹²⁵ Si mettano a confronto la definizione del verbo "loucher" con le definizioni di "louche" e "losco". **Loucher**: «(1896) *Loucher sur, vers*: jeter des regards pleins de désir, de convoitise sur (qqn ou qqch.)», **Louche**: « - Yeux louches. - PAR METAPH. *Il lui jeta un regard louche*. → **Oblique, torve** (cf. De travers). Definizione estratte entrambe da *Le Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert éditeur, Paris, 2000. **Losco**: « (estens.) si dice di modo di guardare bieco, torvo; sguardo - », definizione estratta da *Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana*, Garzanti Editore s.p.a., 1994.

traduzione, è necessario l'utilizzo di una perifrasi nella quale troviamo "occhi loschi", variante del più ricorrente "sguardo losco".

Ma soprattutto,

Où vas-tu guerrier (,) casqué au **regard louche**?¹²⁶

Ove vai, guerriero con l'elmo dallo **sguardo losco**?¹²⁷

In questo terzo esempio ci sembra particolarmente significativa l'attribuzione di questo aggettivo proprio ad un guerriero, poiché a sua volta il padre viene più volte associato ad un guerriero di pietra (si pensi in particolare alla poesia *A l'Italie*). Si noti inoltre come, nell'esempio proposto, nel passaggio da *Hebdomeros* ad *Ebdòmero* de Chirico proceda ad una vera e propria traduzione parola per parola creando in italiano, attraverso un'anfibologia, un'ambiguità assente in francese.

Lo schema di ripetizione e variazione diventa, quindi, la costante stilistica di *Rêve*. Questa scelta sembra mostrare l'impossibilità dell'autore ad avanzare senza prima aver recuperato quel che ha appena detto, modificandolo in modo da poterlo utilizzare come una sorta di nuovo inizio che include sempre il precedente, rendendo più esatto il riferimento. In questo primo esempio si assiste così ad un rafforzamento di significato per effetto della metonimia (*yeux/regard*). Leggiamo infatti,

En vain je lutte avec l'homme aux yeux louches et très doux. Chaque fois que je l'étreins il se dégage en écartant doucement les bras et ses bras ont une force inouïe, une puissance incalculable¹²⁸.

Riprende poi qualche riga dopo,

En vain je lutte avec l'homme au regard très doux et louche ; de chaque étreinte, pour furieuse qu'elle soit, il se dégage doucement en

¹²⁶ G. de Chirico, *Hebdomeros*, op. cit., p. 107.

¹²⁷ G. de Chirico, *Ebdòmero*, op. cit., p. 55.

¹²⁸ G. de Chirico, *Il Meccanismo del pensiero*, op. cit., p. 259.

souriant et en écartant à peine les bras... C'est mon père qui m'apparaît ainsi en rêve¹²⁹.

Con precisione quasi ossessiva ogni parola della prima parte è ripetuta e invertita per poter così procedere nella descrizione ed arrivare all'inquietante rivelazione: «c'est mon père». La rivelazione, d'altronde, come ha più volte scritto de Chirico, ci presenta le cose apparse in un sogno, in una prospettiva simile e nello stesso tempo diversa.

Ancora una volta, allora, nella ripetizione-inversione si propone una struttura a specchio tra i vari elementi,

il se dégage en écartant doucement les bras

X

il se dégage doucement en souriant et en écartant à peine les bras

L'opposizione incrociata coinvolge ora il verbo *écartant* e l'avverbio *doucement*, permettendo un nuovo avanzamento nel racconto grazie alla semplice aggiunta del gerundio *en souriant*.

Un'ulteriore nonché doppia ripetizione con variante è posta alla fine di quella che abbiamo individuato come prima parte, fungendo da dichiarazione conclusiva alla rivelazione che De Chirico ha appena avuto,

C'est mon père qui m'apparaît ainsi en rêve et pourtant quand je le regarde il n'est pas tout à fait comme **je le voyais** de son **vivant**, au temps de mon enfance¹³⁰.

E successivamente,

[...] il y a quelque chose de plus lointain dans toute l'expression de sa figure, quelque chose qui existait peut-être quand **je le voyais vivant** et qui maintenant après plus de vingt ans, m'apparaît dans toute sa puissance quand je le revois en rêve¹³¹.

¹²⁹ *Ibidem.*

¹³⁰ *Ibidem.*

¹³¹ *Ibidem.*

«M'apparaît en rêve» introduce e definisce l'intera descrizione del misterioso uomo con il quale il protagonista sta lottando, ovvero il padre. Ma ecco subito l'inversione. La figura paterna del ricordo infantile contraddice l'apparizione in sogno: «il n'est pas tout à fait comme je le voyais vivant». L'insistenza su questa espressione assume quasi il carattere dell'ossessione. La lotta si conclude con la rinuncia di De Chirico: «*abandon; je renonce*». Se la parola “abandon”, scritta in corsivo, evidenzia la sconfitta, l'espressione “je renonce”, anch'essa in corsivo, ne rafforza l'amarezza. La scelta della parola “abandon” è indicativa del complesso rapporto dell'autore con il padre. Ora, infatti, è il figlio ad abbandonare colui che per primo lo aveva lasciato e che ancora tornerà a farlo. Ma la rivincita di De Chirico risulta vana, come d'altronde era già stato annunciato nell'incipit: «En vain je lutte».

La seconda parte della prosa è segnalata dalla pausa dell'*intermezzo*, durante la quale il poeta dichiara il suo smarrimento angosciato tra strade oscure che percorre dimentico di tutto. Ma ecco di nuovo il riaffiorare delle immagini: «le rêve s'éclaircit¹³² de nouveau». L'io narrante si ritrova in una imprecisata città metafisica, forse Firenze (la città della prima rivelazione), forse Torino (la città nicciana), o forse né l'una né l'altra, connotata da tutta una serie di elementi che caratterizzano la produzione pittorica di quegli anni e che ancora una volta ritroviamo nelle poesie: *place, portiques, balcons solennels, villas, ombres*. Ora la ripetizione non è più solamente interna al testo, ma coinvolge anche precedenti componimenti, come *Une vie* o *Espoirs*, che appartengono al primo periodo poetico parigino. Queste poesie, che sembrano rappresentare il momento preparatorio alla rivelazione onirica di *Rêve*, sono accomunate da una serie di elementi ricorrenti che diventano delle vere e proprie parole chiave. Alcune di queste (*doux, regard* e

¹³² Refuso per: “s'éclaircit”.

yeux) si riferiscono solitamente alle statue («le guerrier de pierre dort», «statues endormies», «les statues immobiles à l'étrange regard»), ma nella poesia *Rêve* fanno riferimento in particolare al modo in cui viene rappresentato il padre.

Nella parte conclusiva del sogno, il poeta si ritrova circondato da una folla indistinta di persone radunate sotto ai portici, davanti ad una pasticceria dai dolci multicolori. È allora che rivede il padre – di spalle – riapparso d'improvviso e circondato dalla ressa minacciosa che lo osserva mentre dentro alla pasticceria mangia un dolce. Questa scena la vediamo anticipata nella poesia del 1919, *L'homme au regard douloureux*, nella quale leggiamo,

Dans la rue bruyante la catastrophe qui passe. Il était venu là avec son regard douloureux. Il mangeait lentement un gateau si tendre et si doux qu'on aurait dit qu'il mangeait son cœur¹³³.

Il poeta, inizialmente smarrito davanti ad una scena che non riesce a capire, percepisce che un pericolo incombe sul padre e vorrebbe tanto difenderlo quanto fuggire. Sarà la folla a decidere per lui trascinandolo lontano. L'esitazione dell'io poetico rivela la sua incertezza tra, da una parte, la “fuga verso l'ovest”, in un paese nuovo dove rinascere a se stesso, accettando la condizione di orfano e, dall'altra, il desiderio di correre in difesa del padre.

Ancora una volta, però, il desiderio di raggiungere il genitore viene frustrato e l'artista può solo immaginarlo di spalle, mentre di nuovo si allontana. Questa immagine finale chiude specularmente il sogno: nel primo incontro-scontro è il poeta che si ritira, che abbandona; nell'ultimo è il padre a compiere una volta di più l'abbandono. L'intero testo poetico si sviluppa se-

¹³³ G. de Chirico, *Poèmes/Poesie*, op. cit. p. 34. Si osservi come i due aggettivi « doux » e « tendre » siano associati anche alla nave (*Sentiment africain*: «navire doux et flancs si tendres») che, come abbiamo visto in precedenti poesie italiane, diventa la metafora dell'io poetico, (*Frammento*: « Sono un immobile ipotecato/ [...] La mia finestra è un boccaporto di nave »).

guendo alcuni binomi oppositivi: ripetizione e variazione, attrazione conflittuale (lotta) e repulsione (fuga).

Si trovano qui riuniti ed espressi gli aspetti conflittuali del rapporto di de Chirico con il padre. Inevitabile lo scontro tra i due, ma altrettanto inevitabile il desiderio del figlio di “salvare” l’affetto del genitore o forse di mettersi in salvo dal genitore. Non è un caso, infatti, se in questo sogno il padre mangia un dolce, associato al cuore, sede degli affetti, come scrive nella poesia del 1914, *L’homme au regard douloureux*, dove il misterioso protagonista viene così descritto,

Il mangeait lentement un **gâteau si tendre et si doux** qu’on aurait dit
qu’il mangeait **son cœur**¹³⁴.

Questi versi sembrano essere il preludio alla scena finale di *Rêve*, di cui anticipano le atmosfere oniriche e l’evocazione della misteriosa figura che si rivelerà essere il padre. Questa volta è un uomo dallo sguardo doloroso che l’autore dichiara di voler “rendre heureux” e difendere. Anche quest’uomo viene definito “dolce” e subito dopo un altro elemento conferma che sta parlando del genitore: la barba che il padre portava è “dolce”.

L’apparizione improvvisa del padre nella pasticceria sembra, inoltre, anticipare sia un passo di *Hebdomeros* sia l’immagine di una poesia dal titolo emblematico *A l’Italie*, entrambi del 1929.

De sa fenêtre il pouvait voir **de dos la statue de son père** qui
s’érigeait sur un socle bas, au milieu de la place¹³⁵.

Dalla sua finestra poteva vedere il **lato posteriore della statua raffigurante suo padre** e che sorgeva sopra uno zoccolo basso, in mezzo alla piazza¹³⁶.

Le guerrier qui de dos est pareil à **mon père**
Regarde vers ces monts¹³⁷.

¹³⁴ G. de Chirico, *Poèmes/Poesie*, op. cit., p. 34.

¹³⁵ G. de Chirico, *Hebdomeros*, op. cit., p. 96.

¹³⁶ G. de Chirico, *Ebdòmero*, op. cit., p. 51.

Je vois **de dos mon père** qui, debout au milieu de la pâtisserie, mange un gâteau¹³⁸

Non solo la statua, ma anche il guerriero, entrabi visti di spalle, sono stranamente rassomiglianti alla figura paterna. Nella poesia *A l'Italie*, così come in *Hebdomeros* si assiste, dunque, alla pietrificazione di questo personaggio più volte evocato anche dalle figure di pietra dei quadri, a loro volta viste di spalle e spesso vestite con la redingote d'epoca.

Si pensi, in particolare, al dipinto *Il figliol prodigo* (1929), nel quale si assiste a quell'incontro, che nella realtà ormai è impossibile, tra un de Chirico manichino e il padre statua, di spalle e con la redingote. Ma l'abbraccio tra padre e figlio è qui sospeso, come per l'impossibilità di un ritrovamento.

Un altro dipinto particolarmente significativo è *Le double rêve du printemps* (1915), che sia per il titolo sia per alcuni elementi sulla tela, ricorda a sua volta *Rêve*. In primo piano su un cavalletto vediamo lo schizzo di un disegno ove appaiono dei portici, una statua di spalle e un paesaggio. Tutti questi elementi si duplicano nello spazio esterno ed allora, sulla sinistra, appare ancora una volta di spalle la statua in redingote, mentre sulla destra, da sopra un portico, sporge una delle enigmatiche teste di manichino e sul fondo del paesaggio due figurine affrontate. Tutta la storia raccontata in *Rêve* pare raffigurata sulla tela in un rimando all'infinito, secondo "il meccanismo del pensiero" che unifica poesia e pittura.

1.5.8. Poesie del periodo di *Hebdomeros*

Durante la redazione di *Hebdomeros* de Chirico compone sette poesie: *A l'Italie*, *Lassitude*, *Sur la mort de mon oncle*, *Souvenir d'enfance*, *Odyseus*, *Bataille antique* e *Cornelia*. La nostra analisi ha come oggetto le ultime due.

¹³⁷ G. de Chirico, *Poèmes/Poesie*, op. cit., p. 53.

¹³⁸ G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, op. cit., p. 260.

Bataille antique

Già nel titolo evoca un tempo lontano, popolato da guerrieri impegnati in sanguinosi combattimenti corpo a corpo. Sul campo di battaglia sta infuriando uno scontro violento, tanto che le trombe sono “effrayées” e gli araldi “foudroyés”.

Bataille antique si compone di due quartine con rima alternata. La prima alterna un ottonario ad un alessandrino, la seconda è composta di soli alessandrini. Nella prima quartina sono inoltre presenti delle rime interne rispettivamente al primo e al terzo verso: effrayées - foudroyés (1° v.) e échouée e soudoyé (2° v.). Le rime sono esattamente le stesse nei due versi e creano un ulteriore legame interno tra i due ottonari che, infatti, ripetono la stessa struttura:

nome + participio, nome + participio

L’elencazione degli elementi della battaglia comincia nel primo verso, si interrompe nel secondo per poi riprendere nel terzo, seguendo il ritmo di una marcia. Si notino infatti gli accenti tonici in 4^a e 8^a posizione del 1° e 3° verso che imitano un andamento marziale. Il 2° e 4° verso sembrano quasi dei controcanenti nei quali si forniscono i dettagli dell’azione bellica. Non a caso questa prima quartina sembra fermata nel tempo, come in un eterno presente che viene rotto solo dall’uso del passato nella seconda quartina. In questa parte conclusiva della poesia il ritmo cambia ed anche la struttura. Si impone il soggetto: i guerrieri, “Ils” (o “Vous” nella variante) è ripetuto all’inizio del quinto, del sesto e dell’ottavo verso (ed ancora una volta all’interno del quinto). Il settimo verso è introdotto dalla congiunzione “et”. In un crescendo emotivo viene descritta la disillusione dei guerrieri di fronte alla realtà cruenta del sangue versato in battaglia.

Il primo verso della quartina richiama, come è stato detto¹³⁹, un passo di *Hebdomeros*, nel quale, però, le “trompes effrayées” sono le proboscidi di elefanti,

[...] des femmes, musclées comme des Titans, accrochées aux derniers rochers tandis que des éléphants se profilaient tout noirs devant l'éclat livide des éclairs et dressaient contre la tempête des trompes effrayées¹⁴⁰.

Non è da escludere che anche qui le “trompes effrayées” del primo verso siano le proboscidi, data la frequente e costante ripetizione di certe espressioni nei testi poetici.

Questa battaglia sembra annunciata da una poesia degli anni '10, *La volonté de la statue*, nella quale leggiamo,

[...] Et la
Bataille commença, terrible.
Les crânes brisés tombaient et les cerveaux apparaissaient
polis comme s'ils étaient en ivoire¹⁴¹.

Della seconda quartina esiste una variante, come indica Vegliante, pubblicata in «Circoli» a Ginevra nel 1933. A cambiare non è il contenuto, ma il rapporto tra i protagonisti della battaglia e il poeta narrante. Nell'edizione di Ginevra, infatti, de Chirico si rivolge direttamente ai guerrieri, creando con questa scelta, un effetto di maggior pathos:

«Ils vécurent dans le rêve» → «Vous vécûtes dans l'espoir» ;
«ils songèrent à la mort» → «vous songeâtes à la mort» ;
«Ils mirent leur destins» → «Vous mîtes vos destins» ;
«Ils pleurent appuyés au bois» → «Vous pleurez appuyés aux bois».

In questo modo il poeta è ancor più coinvolto, perché oltre a rievocare la vicenda, la rivive assieme ai suoi protagonisti. Nel 1934 scriveva su «Mino-

¹³⁹ J.- Ch. Vegliante in G. de Chirico, *Poèmes-Poesie*, op. cit., p. 80.

¹⁴⁰ Ed. 1964, p. 130.

¹⁴¹ G. de Chirico, *Poèmes/Poesie*, op. cit., p. 33.

taure» un articolo dal titolo *Sur le silence* nel quale, come nota ancora Vegliante¹⁴², si ritrovano le stesse atmosfere di questa poesia. Si legge infatti,

Soirs de bataille au bord de l'Océan! [...] En des poses sublimes de **lassitude** et de sommeil les guerriers maintenant gisent dans le repos final tandis que là-bas derrière les noires falaises, aux profils d'apôtres gothiques, une lune d'une pâleur boréale se lève dans le grand silence; doucement ses rayons éclairent les visages des morts et réveillent un reflet voilé dans le métal de leurs armes¹⁴³.

Al senso di rimorso provato dai guerrieri di *Bataille antique* si sostituisce la stanchezza e la rassegnazione dei guerrieri di *Sur le silence* per l'efferatezza della lotta, rivelata dai volti dei morti rischiarati dalla pallida luna che riflette lo scintillio delle armi.

I guerrieri di *Bataille antique* rimandano anche ai gladiatori presenti in *Hebdomeros*, così come a una serie di dipinti. Nel romanzo le figure dei lottatori appaiono già nelle prime pagine. Hebdomeros sta infatti osservando un allenamento di pugili e le loro movenze vengono associate a quelle dei loro antenati. Al linguaggio visionario della scrittura fa da perfetto pendant la figurazione pittorica. Dipinti nel 1928, *Gladiatori che lottano* e *Gladiatori nella stanza* raffigurano brani del romanzo. Due pugili – «gladiatori con maschere di scafandri» – si allenano in una stanza sotto lo sguardo attento del maestro. Ma i pugili non sono che la versione moderna dei gladiatori antichi, così affascinanti e ricchi di mistero e che rappresentano il suo animo di “monomaco”, di “lottatore solitario”, contro tutto e contro tutti.

In particolare, nel dipinto *Gladiatori che lottano*, colpisce la composizione che mette in scena quel che de Chirico racconta come Hebdomeros,

Ils arrivèrent au seuil d'une salle vaste et haute de plafond, [...] complètement vide de meubles, [...] dans un coin deux gladiateurs aux masques de scaphandriers, s'exerçaient sans conviction sous le regard ennuyé d'un maître¹⁴⁴.

¹⁴² J. - Ch. Vegliante in G. de Chirico, *Poèmes-Poesie*, op. cit., p. 80.

¹⁴³ G. de Chirico, *Il Meccanismo del pensiero*, op.cit., p. 261.

¹⁴⁴ G. de Chirico, *Hebdomeros*, op. cit., ed. 1929, p. 11.

Giunsero sulla soglia di una sala vasta e alta di soffitto [...]. Completamente vuota di mobili [...]; in un angolo due gladiatori dalle maschere di scafandri si esercitavano senza convinzione sotto lo sguardo annoiato d'un maestro¹⁴⁵.

Nel dipinto ritroviamo gli stessi elementi: l'interno di una stanza della quale viene mostrato solo un angolo e la parete ricca di decori. Qui si stanno allenando due gladiatori sotto lo sguardo attento sia del maestro sia di un quarto uomo che osserva la scena dal di fuori. I gladiatori sono manichini senza volto; l'allenatore ha l'aspetto di una statua. L'osservatore che fissa i due lottatori è Hebdomeros. C'è una perfetta simmetria tra i due personaggi in primo piano, sorpresi nel loro gesto atletico, e i due sullo sfondo, che hanno la fissità di una statua. La posizione di questi ultimi due, inoltre, focalizza l'attenzione sui personaggi in azione, i veri protagonisti della scena.

Un altro passaggio da *Hebdomeros* è particolarmente significativo per comprendere l'importanza della figura dei gladiatori e soprattutto del continuo dialogo tra pittura e scrittura,

Le soir, entouré de ses amis, il assista au spectacle et *comprit tout*. L'énigme de cet ineffable groupe de guerriers, de pugilistes difficiles à définir et qui formaient dans un coin du salon un bloc polychrome et immobile dans leurs gestes d'attaque et de défense, ne fut au fond compris que par lui **seul**¹⁴⁶.

La sera circondato dai suoi amici Ebdòmero assistette solo all'ultima parte dello spettacolo: ai quadri viventi, e *capì tutto*. L'enigma di quell'ineffabile gruppo di guerrieri, di pugili, difficili a definirsi e che formavano in un angolo della scena un blocco policromo e immobile nei loro gesti di attacco e di difesa, non fu in fondo capito *che da lui solo*¹⁴⁷.

¹⁴⁵ G. de Chirico, *Ebdòmero*, op. cit., p. 13.

¹⁴⁶ G. de Chirico, *Hebdomeros*, op. cit., ed. 1929, p. 201. Il grassetto è nostro.

¹⁴⁷ G. de Chirico, *Ebdòmero*, op. cit., p. 96. Si precisa che il grassetto è nostro. Questo brano ha subito delle interessanti variazioni nel passaggio dal francese all'italiano. In *Hebdomeros* si leggeva, infatti, «le soir, entouré de ses amis, il assista au spectacle»; mentre in *Ebdòmero* viene specificata la parte dello spettacolo che viene vista. Tale cambiamento indica una successiva presa di posizione di Ebdòmero nei confronti di questi incontri che già Hebdomeros criticava. Ebdòmero decide, infatti, di assistere solo ai «quadri viventi», che coincidono con il momento della rivelazione del mistero dei

Il fascino dei guerrieri nasce dall'enigma in loro celato; enigma che si svela solo al momento dell'incontro finale. Come all'inizio del romanzo, anche questa volta la rivelazione è solitaria. Nessuno attorno a lui è capace di condividerla né tanto meno di immaginarne l'esistenza,

Le fait d'être le **seul** à se rendre compte d'une chose tellement rare et profonde le troubla. Il eut peur tout à coup, peur de la **solitude**, de la pire des **solitudes**¹⁴⁸.

Il fatto d'essere **solo** a rendersi conto d'una cosa tanto rara e profonda lo turbò. Ebbe paura a un tratto, paura della **solitudine**, della peggiore delle **solitudini**¹⁴⁹.

Ebdòmero scopre la “peggiore delle solitudini”, quella della chiaroveggenza. Per questo Ebdòmero è sempre solo ed estraneo alla scena.

Cornelia

Questo breve poema di soli cinque versi rinvia, come ha osservato Vegliante¹⁵⁰, alla chiusura di *Hebdomeros*. La protagonista è Cornelia, madre dei Gracchi.

La struttura metrica presenta una particolare rima che segue lo schema ABACB. Ma se si considerano il quarto e il quinto verso come uno solo, ecco che allora ritroviamo una rima alternata, ABAB, che è quella maggiormente ricorrente nella poesia dechirichiana. L'autore, tuttavia, non poteva lasciare nello stesso verso “paix” e “combat”, poiché rappresentano la coppia oppositiva che definisce Cornelia, quindi entrambe le parole dovevano comparire a fine verso. A confortare quest'ipotesi è anche la verifica dei versi: il primo ottonario è seguito da due alessandrini, il quarto e quinto verso possono essere contati come due senari che, se ricomposti in un solo

gladiatori. In italiano, inoltre, ad aumentare il carattere di finzione dello spettacolo è la notazione che indica i pugili in “un angolo della scena” e non più in “un coin du salon”.

¹⁴⁸ G. de Chirico, *Hebdomeros*, op. cit., ed. 1929, p. 201.

¹⁴⁹ G. de Chirico, *Ebdòmero*, op. cit., p. 96.

¹⁵⁰ J.- Ch. Vegliante in G. de Chirico, *Poèmes-Poesie*, op. cit., p. 79.

verso, costituirebbero a loro volta un alessandrino. L'alternanza di verso lungo e verso breve impone un ritmo serrato e sincopato alla poesia.

Un'altra coppia oppositiva di parole a fine verso si ritrova al primo e al terzo verso: la prima, "ardent", si riferisce al busto di Cornelia, aggettivo che la caratterizza immediatamente in tutta la sua forza. La seconda, "tremblant", è riferita al poeta di cui esprime la commossa ammirazione e quasi una certa soggezione verso la donna.

Ancora un appunto: il secondo verso rima con quello che graficamente abbiamo definito il quinto: "bât" – "combat". L'"ânon sans bât", quindi, si prepara ad un "combat"; quest'ultima parola, non a caso, contiene in sé la precedente ed è posta a chiusura della poesia.

Cornelia è un busto femminile dal volto fiero. Procediamo all'analisi della poesia ponendola in un confronto con il brano di *Hebdomeros*,

...Statue courte au front ardent,
Cornélia **touchante comme l'ânon sans bât**,
A l'aile du poème j'écris en tremblant
Ton nom doux comme la paix,
sonore comme le combat¹⁵¹.

...Mais la grande récompense, ce soir, c'est toi ô
Cornelia ! Toi, bergère aux jambes serrées dans les
rubans et aux mains de mère ! Toi lourde gazelle,
toi petite mère des Gracques ! [...] **ô touchante et**
nue **comme l'ânon sans bât** [...] ô Cornelia¹⁵² !

L'evocazione di Cornelia è introdotta, in entrambi i testi, da punti di sospensione che fanno pensare ad una pausa di riflessione di de Chirico che d'un tratto si sorprende a ricordare la donna.

L'immagine del secondo verso si ritrova nel romanzo, fatta eccezione per l'aggiunta nel testo della parola "nue".

¹⁵¹ G. de Chirico, *Poèmes-Poesie*, op. cit., p. 58.

¹⁵² G. de Chirico, *Hebdomeros*, op. cit., pp. 246-247.

Donna dal “front ardent”, Cornelia è testarda e caparbia come un asinello senza basto, ma è anche colei che consola Hebdomeros e il cui nome fa tremare la mano del poeta nell’evocarla. Dolce come la pace e sonoro come una battaglia il suo nome dice la compresenza degli opposti.

Nella versione italiana di *Hebdomeros*, l’invocazione del nome di Cornelia subisce una piccola variazione rispetto al testo francese. In quest’ultimo infatti essa è nominata per tre volte:

«ô Cornelia !»
«petite mère des Gracques !»
«ô Cornelia !»

Nella traduzione in italiano non viene mai nominata direttamente, ma per tre volte viene utilizzato l’epiteto «piccola madre dei Gracchi». L’uso di questo epiteto sembra mettere in luce la commozione suscitata da questa figura all’epoca della composizione poetica. Quel che de Chirico mostra di provare nei confronti di questa figura femminile così forte si potrebbe leggere come la proiezione della sua affettività filiale verso la madre. Cornelia, madre dei Gracchi, è allo stesso tempo la madre dei fratelli de Chirico. È de Chirico stesso a mettersi a nudo emotivamente in quel “tremblement” del poeta che esita a dire quel nome assieme dolce come la pace e sonoro come un combattimento.

1.5.9. Al limite del *presque-même*

In conclusione dell’analisi condotta sulle poesie individuate come nucleo di *Hebdomeros*, analisi che ci ha permesso di osservare ricorrenze, variazioni e riadattamenti tra poesia e narrativa, tra francese ed italiano, ci sembra significativo soffermarci su un momento traduttivo all’interno del romanzo stesso, che potremmo definire “caso limite”.

La nostra attenzione è stata infatti attirata da un interessante passo non tradotto nel passaggio dal francese all’italiano, contenente un gioco di parole,

Et dans les cafés transformés en cubes de fumée (,) cette tension continuelle, cet effort insensé pour sourire à des plaisanteries d'une stupidité incommensurable, où le jeu de mot absurde rebondissait d'un habitué à l'autre : *Que fera le villageois ? Que fera le vil ?* (Demande) : *Ah ! Joie!* (Exclamation) ou bien encore: *Laisse charmer mes parents sourds*. Laisse chat (impératif), remets mes pas (impératif), rends sourd (impératif). Et cet autre client qui prétendait [...] ¹⁵³.

E nei caffè, trasformati in cubi di fumo, quella tensione continua, quello sforzo insensato per sorridere alle freddure d'una stupidità incommensurabile, ove il giuoco di parole assurdo rimbalzava da un cliente all'altro. Quell'altro cliente poi insisteva a dire [...]. ¹⁵⁴

Nella versione italiana sono totalmente omessi i giochi di parole che potremmo definire esempi di calembours omofonici, tipicamente francesi, che giocano sulla ripetizione fonetica, o meglio sull'equivoco omofonico (la paronomasia) dell'anagramma per inversione o per variazione sillabica o consonantica. Questo tipo di equivoco, che in altri autori è spesso ottenuto sfruttando l'omofonia interlinguistica propone, attraverso la duplicità di codici, un significato "sovrabbondante" e, come scrive Eco (*La struttura assente*), «appare come una forma vuota» nonostante la costante presenza di un senso. Come osserva Vegliante, inoltre, la presenza di senso è la condizione stessa perché il gioco di parole «ait lieu et soit éventuellement utilisé comme procédé d'écriture littéraire» ¹⁵⁵. Poiché questo calembour è presente anche nella versione del 1964, viene da domandarsi la ragione della sua assenza in italiano. Tale assenza sorprende tanto più che solitamente de Chirico traduce senza eliminare nulla del testo originale francese. Le variazioni da una lingua ad un'altra, come abbiamo già osservato, sono di solito determinate dalle loro caratteristiche sintattiche e grammaticali e spesso costringono a varianti stilistiche che incidono sul ritmo della frase o sulla

¹⁵³ G. de Chirico, *Hebdomeros*, op. cit., p. 105. Tra parentesi è stata posta la virgola aggiunta nell'edizione del 1964.

¹⁵⁴ G. de Chirico, *Ebdòmero*, op. cit., p. 54.

¹⁵⁵ J.- Ch. Vegliante, *D'écrire la traduction*, op. cit., p. 56.

scelta di alcune parole al posto di altre, o inducono ad aggiungere addirittura altre parole per rafforzare il senso.

Alla luce di queste considerazioni ci possiamo chiedere perché questa volta de Chirico decida di non superare i limiti del *presque-même*. Trattandosi di un caso isolato, possiamo limitarci a proporre una serie di ipotesi. Forse non ritiene necessario un adattamento delle freddure in italiano? Forse ritiene che un adattamento non possa rendere lo stesso effetto nella lingua di destinazione¹⁵⁶? Certo è interessante che non pensi neanche di lasciarlo, in corsivo, tutto in francese.

Dunque, in questo caso l'attraversamento dell'*entre-deux* ha portato quale risultato un vuoto, poiché l'artista opta per l'eliminazione del problema traduttivo.

Questa omissione colpisce inoltre poiché de Chirico nel suo bilinguismo – a differenza del fratello vero e proprio giocoliere della Parola – è piuttosto radicale. L'autore, infatti, sperimenta raramente le contaminazioni linguistiche e quando utilizza termini di un'altra lingua si tratta generalmente di tecnicismi, di espressioni idiomatiche, di vocaboli ormai entrati nell'uso comune o finalizzati a sottolineare l'elemento folcloristico della situazione descritta. Si potrebbe ritenere, in realtà, che in questo caso ci si trovi proprio nell'ultima eventualità elencata, ma de Chirico questa volta sceglie di non tradurre.

1.6. Le poesie bilingui

In conclusione della nostra analisi della scrittura tra le lingue di de Chirico ci occuperemo dello studio di alcuni esempi di poesie bilingue composte

¹⁵⁶ A riprova di questa ipotesi abbiamo tentato un adattamento delle freddure. Ecco una loro possibile traduzione: «Che farà il villeggiante? Che farà il vil? (Domanda) Già, te! (Esclamazione!) o ancora: Lascia incantare i miei genitori sordi. Lascia (imperativo), canta i miei geni (imperativo), tornin sordi (imperativo)». È ovvio che, nonostante una sua possibile traduzione, mancando l'italiano della stessa possibilità di equivoco omofonico, l'effetto ironico andrebbe del tutto perduto.

dall'autore in vari periodi della sua produzione lirica. Quest'ultima analisi ci permette di ritrovare alcuni caratteri della sua scrittura già riscontrati nel precedente studio delle poesie francesi ed italiane, ma soprattutto ci mostra de Chirico alle prese con l'autotraduzione. Osserveremo allora come spesso l'autore preferisca alla traduzione quasi "mot à mot" la variazione e l'oscillazione, creando poesie simili ed assieme diverse nelle due lingue.

1.6.1. *Epodo/Epode*

Secondo le ricerche svolte da Vegliante¹⁵⁷, avvalorate dal ritrovamento della bozza francese, de Chirico sembrerebbe aver scritto *Epode* una prima volta a Parigi, tra il 1914 e il 1915. Nel gennaio del 1917, a Ferrara, traduce e riprende questa poesia in italiano e la intitola *Epodo*. Prima poesia bilingue, essa testimonia il cambiamento di poetica avvenuto nel 1914.

Si può avanzare l'ipotesi che la scelta del titolo, *Epode*, non si riferisca alla struttura metrica di alternanza tra verso lungo e verso breve, ma piuttosto al significato etimologico. Formato da ἐπί e ὥδή, Epodo potrebbe tradursi «canto a chiusura». Questa interpretazione sarebbe avvalorata dalla scelta di pubblicare la lirica italiana in chiusura de *L'arte metafisica e scienze occulte* del 1919, mentre la lirica francese chiude *Salve Lutetia*, del 1927.

Epode ed *Epodo* si compongono di due terzine seguite da una quartina. Nella versione francese, però, la punteggiatura è ridotta a soli tre elementi. Un tratto ad inizio del primo verso, è sostituito da un punto esclamativo in ita-

¹⁵⁷ Scrive infatti a tal proposito: «Le texte italien est celui, autographe, du Fonds De Pisis, également publié in *Hommage à Giorgio de Chirico*, Paris, Galerie A.F. Petit, 1975 ; la version française, [...] a été publiée par de Chirico en 1927, avec la prose *Salve Lutetia* [...]. Il m'a été impossible de prendre connaissance de la première mouture de *Vale Lutetia*, in «Rivista di Firenze» I, n 8, Florence, février 1925, où le poème figure peut-être sous une autre forme; par contre, l'édition de Falqui et Vittorini, dans leur anthologie *Scrittori nuovi*, Lanciano, Carabba, 1930 (p. 237), ne présente aucune variante notable par rapport au texte italien présenté ici [...]. La poésie originale française, [...] je suppose écrite [...] dans les derniers temps du premier séjour parisien du peintre (avant d'être reprise pour célébrer le retour de l'automne 1925)», J-Ch Vegliante in De Chirico, *Poèmes/Poesie*, op. cit. pp. 74-75.

liano. Tre sole virgole: due nell'ultimo verso della seconda terzina, per esaltare in inciso la parola "fidèle", riferita all'io lirico, ed una sola nell'ultimo verso della quartina, per una pausa che sottolinea la parola finale "maternelle". Ed, infine, i punti a chiusura di ogni terzina e della quartina.

Nella scrittura in italiano, invece, un punto esclamativo chiude il primo verso, una virgola il secondo e un punto il terzo. Nella seconda terzina si susseguono virgola, virgola e punto, tutti sempre a fine verso. Nella quartina troviamo virgola, punti di sospensione, due virgole in funzione di inciso a metà del terzo verso, una virgola prima dell'ultima parola dell'ultimo verso (come in francese) per esaltare la parola conclusiva "di pietra".

Se la punteggiatura è dissimile c'è, invece, una particolare attenzione alla riproduzione della stessa struttura metrica nel passaggio da una lingua ad un'altra. Si tratta quasi di un calco. In particolare, i primi due versi della quartina hanno una metrica quasi regolarissima, cioè due décasyllabe e, con leggera variazione dell'italiano, un decasillabo e un dodecasillabo piano:

Un j our je ser a i aussi un h omme-statue	(2-5-7-10) décasyllabe
Epoux v euf sur le s arcoph a ge é t rusque	(3-6-8-10) décasyllabe
Un d i' sarò anch'io u omo di s asso,	(2-4-6-9) decasillabo piano
S poso vedovo sul sarcofago e trusco...	(1-3-6-8-11) dodecasillabo piano

I versi sembrano tradotti quasi "mot-à-mot" ed è interessante osservare la stessa sinalefe nei due testi, al secondo verso (sarcophage étrusque / sarcofago etrusco).

Negli altri due versi della quartina ha luogo un'inversione a chiasmo delle parole "di pietra"-“materne” e “de pierre”-“maternelle” che, se da un lato sembra avere lo scopo di non alterare la metrica nel passaggio dall'una

all'altra lingua, dall'altro ha una significativa valenza simbolica di cui parleremo più avanti:

ce jour-là en ta grande étreinte de pierre	(3-6-8-11) onze syllabes (paroxyton)
O ville serre-moi , maternelle	(2-4-6-9) ennéasyllabe (paroxyton)
Quel giorno , materne , stringetemi	(2-5-8) Novenario sdrucchiolo pascoliano
Nell' abbraccio vostro grande , di pietra .	(3-7-10) Endecasillabo piano raro (accento probabile sulla 5°)

Negli altri due versi della quartina sembra che de Chirico proceda ad un'inversione metrica, dato che il numero di sillabe è rovesciato (11 sillabe poi 9 sillabe accentate per il testo francese; 9 sillabe poi 10 sillabe accentate per il testo italiano). Il terzo verso è perciò più lungo in francese che in italiano, mentre il quarto è più corto in francese. Nella versione francese, inoltre, c'è una dislocazione a destra delle due parole chiave – «de pierre» e «maternelle» – quasi a formare un iperbato.

Se si analizzano le due versioni della poesia subito colpisce, nella seconda terzina, il passaggio dal soggetto singolare del francese a quello plurale dell'italiano,

Ville des rêves non rêvés
que des démons bâtirent avec une sainte patience
c'est toi que, fidèle, je chanterai¹⁵⁸.

Città dei sogni insognati,
Costrutte da demoni con santa pazienza,
Voi fedele canterò¹⁵⁹.

Che la città della versione francese sia Parigi lo testimonia l'inserimento di *Epode* a conclusione di *Salve Lutetia*. I demoni "costruttori" evocano la Parigi gotica, la città dello spleen baudelariano.

¹⁵⁸ G. de Chirico, *Poèmes/Poesie*, op. cit. p. 41.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 40.

Nella versione italiana la città al singolare «c'est toi que, fidele, je chanterai» è sostituita dalle città: «voi fedele canterò». La traduzione deve tener conto di questo cambiamento che incide sulla quartina finale delle due versioni. Così nei testi:

Quel giorno, **materne**, stringetemi
Nell'abbraccio vostro grande, **di pietra**. –

ce jour-là en ta grande étreinte **de pierre**
ô ville serre-moi, **maternelle**.

In italiano l'accento è posto sulla parola «materne», messa in inciso nel verso, mentre il carattere di «pietra» delle città, attraverso un'inversione nell'ordine dei versi, chiude la poesia. La voce del poeta si spegne su quest'ultima parola, che diviene così parola chiave, in un preciso rinvio al sostantivo “sasso” con il quale termina il primo verso della quartina. L'uomo è di sasso, le città di pietra; li accomuna una stessa natura.

Nella versione francese, invece, l'accento finale è posto su «maternelle» aggettivo chiaramente riferito alla città di Parigi. La parola “pierre”, posta a chiusura del penultimo verso, rinvia all'”homme-statue”, parola che chiude il primo verso della quartina.

Il valore materno della città di Parigi, nella versione francese, si estende alle città della Metafisica nella versione italiana. In entrambi i casi parrebbe che l'aggettivo “maternelle”/ “materne” esprima il desiderio del poeta di essere accolto dalle città nella sua metamorfosi in simulacro di pietra: “l'homme statue”, “uomo di sasso”. Si tratterebbe in questo caso di decidere l'antecedenza della scrittura lirica sull'opera pittorica. È difatti solo nel 1924 che de Chirico firma il famoso autoritratto dove si dipinge nella metamorfosi in statua di pietra, realizzando il desiderio espresso in *Epode* ed *Epodo*:

Un jour je serai aussi un homme-statue
Un di' sarò anch'io uomo di sasso

In un'edizione della poesia italiana, datata al 1918 e pubblicata in «Ara Nova»¹⁶⁰, si legge la seguente variante,

un di' sarò anch'io statua solitaria

De Chirico, invece che “uomo di sasso” o “homme-statue”, si definisce “statua solitaria”, quasi a sottolineare con questo aggettivo la dimensione di vedovanza dello sposo “sul sarcofago etrusco”.

Questa immagine della quartina finale è ripresa e rielaborata (quasi attraverso un rovesciamento simmetrico) in *Hebdomeros*, nel brano in cui il protagonista descrive l'uomo che «les familiers du palais appelaient le roi *Le-ar*». Quest'uomo infatti,

Couché à plat ventre sur la plate-forme, immobile comme une bûche, il n'avait plus rien d'humain. **Il ne faisait pas non plus penser aux statues. Rien dans son attitude, [...] ne rappelait ces personnages couchés sur les sarcophages**, soit qu'il s'agisse d'**époux étrusques**, soit de landgraves armés de pied à cap. [...] Cet homme singulier avait l'aspect plutôt **pétrifié**¹⁶¹.

Coricato bocconi sulla piattaforma, immobile come un ceppo, egli non aveva più nulla di umano. **Non faceva neppure pensare alle statue. Nulla nel suo atteggiamento, [...] ricordava quei personaggi coricati sopra i sarcofagi**, sia che si tratti di **sposi etruschi**, sia di langravi armati da capo a piede. [...] Quell'uomo singolare anziché un aspetto scultorio aveva piuttosto l'aspetto **pie-trificato**¹⁶².

Nel romanzo (dove ritroviamo il riferimento alle statue ed ai sarcofagi etruschi) si è giunti, infine, al compimento della pietrificazione annunciata nella poesia, una pietrificazione che deantropomorfizza e che si pone come stadio ultimo di mutazione al di là anche della statua.

Epodo verrà ripresa ancora negli anni '70 con un nuovo titolo, *Mia prima felicità*, e sarà pubblicata in forma manoscritta in *Tic di Guelfo* con una variante dei primi versi della quartina finale,

¹⁶⁰ «Ara Nova», III, 3, Roma, gennaio 1919.

¹⁶¹ G. de Chirico, *Hebdomeros*, op. cit., 1929, pp. 36-37.

¹⁶² G. de Chirico, *Ebdòmero*, op. cit., p. 24.

Un di sarò anch'io un'effigie marmorea.
- Figura ritta sullo zoccolo basso.

Sembra che ora il poeta non sia più interessato alla traduzione fedele. Si tratta di una rielaborazione che, messa a confronto con la bozza francese, mostra il recupero dell'immagine "statue de marbre" e, allo stesso tempo, col dettaglio dello zoccolo basso, rinvia alle immagini delle statue presenti nelle poesie successive al '17.

1.6.2. *Vale Lutetia/Salve Lutetia*

Vale Lutetia e *Salve Lutetia* sono due "poèmes en prose" alla maniera di Rimbaud e Baudelaire, due scrittori profondamente amati da de Chirico. Si tratta di un omaggio alla città di Parigi che il poeta scrive in italiano ed in francese. Il testo francese contiene tracce di quello italiano, ma si sviluppa in modo del tutto indipendente. Attraverso le due differenti versioni de Chirico ci consegna un'immagine simile ma non uguale della città. Ad ogni lingua, infatti, corrisponde un diverso ritmo della narrazione oltre che una diversa scelta o sequenza di immagini che descrivono il fascino di Parigi. Ancora una volta de Chirico ci consegna due diverse visioni del suo mondo, per ognuna delle quali sceglie una lingua differente.

I due titoli latini, che recuperano l'originario nome di Parigi, rivelano una prima importante differenza. *Vale Lutezia* è l'"addio" in italiano pubblicato su «La Rivista di Firenze» nel febbraio 1925. *Salve Lutezia*, invece, è il "saluto" in francese che annuncia il ritorno di de Chirico a Parigi, scritto tra il 1925 e il 1927 e pubblicato nel «Bulletin de l'Effort Moderne» (1927). La variante nel titolo delinea il differente punto di vista del poeta in questo omaggio alla *ville lumière*, la città per eccellenza della modernità.

I due testi sono introdotti da una medesima citazione in esergo - «... et vous revintes aux lieux que vous aimâtes jadis» - attribuita a due autori inesistenti, *alter ego* lirici: Gaston Marcelle e Gustave Arfeux. La citazione spiega

come questi due articoli siano la dichiarazione d'amore di de Chirico alla città di Parigi. È di conseguenza significativa la scelta di chiudere il testo della versione francese con *Epode*.

Vale Lutetia si apre con la descrizione dell'arrivo in treno a Parigi nelle «prime ore di una mattina di novembre». *Salve Lutetia* ha inizio, invece, con una riflessione sulla spinta dell'uomo a spostarsi verso occidente, tema presente anche in *Vale Lutetia*.

Il confronto testuale tra i due scritti prende le mosse dall'incipit del testo francese:

Une loi mystérieuse pousse les hommes à se mouvoir **vers l'horizon où le soleil décline**. Les grands mouvements d'émigration se font toujours de l'est à l'ouest. Dans une **maison**, dans une **ville**, dans une contrée, dans un **pays**, la partie la plus heureuse, la plus attrayante, la plus riche de promesses et aussi la plus troublante, **est la partie qui regarde le couchant**. Quand je me promène dans une ville j'aime diriger mes pas vers les quartiers de l'ouest ; [...] et alors que pour une raison quelconque je dois me mouvoir en sens inverse, c'est-à-dire vers l'est, vers le triste et infernal orient, je sens **une mystérieuse et indéfinissable angoisse** m'étreindre le cœur.
[...] Paris est en Europe la ville occidentale par excellence. Vers elle émigrent non seulement les hommes, mais les *choses* [...] **choses curieuses**, *idées*, états d'âme de peuples lointains ou disparus depuis des siècles, [...] *créations*¹⁶³.

Leggiamo invece in *Vale Lutetia*,

Lo spirito e l'amore dell'uomo tendono verso **l'occidente**. In una **città**, in un **paese**, in una **casa**, in un giardino, la parte che m'è sempre più simpatica, verso la quale guardo sempre con più amore è la parte rivolta **all'orizzonte ove il sole tramonta**. Pertanto è sempre con una **misteriosa tristezza** che m'incammino verso l'est quando, per un qualsiasi motivo, devo prendere quella direzione.
Così a Parigi, la città la più occidentale d'Europa vengono a finire i soffi di tutto ciò che è avvenuto e avviene dietro, e oggetti di ogni specie e **amorosissime stranezze** migrate dai tre restanti punti cardinali vi giungono e vi brillano in una luce piena di tenerissimo mistero¹⁶⁴.

¹⁶³ *Ivi*, p. 274.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 271.

Si osservi come de Chirico non traduca letteralmente, ma piuttosto elabori in due lingue lo stesso concetto: «Lo spirito e l'amore dell'uomo tendono verso l'occidente» diventa, infatti, «Une loi mystérieuse pousse les hommes à se mouvoir vers l'horizon où le soleil décline». De Chirico sostituisce «lo spirito» e «l'amore» con «une loi mystérieuse», rendendo in francese la ragione dell'attrazione verso l'occidente meno esplicita ed introducendo immediatamente l'aggettivo predominante nel testo: “mystérieuse”. È proprio con tale aggettivo, infatti, che viene più volte definita la città di Parigi.

Di seguito, l'“occidente” in francese viene espresso attraverso una perifrasi che sembra quasi il calco dell'italiano: «rivolta all'orizzonte ove il sole tramonta».

Il successivo periodo italiano trova il suo equivalente in francese, ma con l'aggiunta di varianti ed inversioni nell'ordine dei sostantivi,

maison ville contrée pays

X

città paese casa giardino

Ci troviamo di fronte ad una doppia inversione che ancora una volta crea una sorta di chiasmo. L'inversione è qui complicata dalla scelta di variare uno dei termini: *contrée* sostituisce, infatti, *giardino*. In francese de Chirico crea così un andamento crescente dal microcosmo della casa al macrocosmo del paese, assente nella precedente versione italiana nella quale sembra dominare, invece, l'opposizione dei binomi: città/paese (micro/macro) e casa/giardino (interno/esterno).

Il periodo prosegue con l'enumerazione dei motivi che rendono “preferibile” tutto ciò che si trova ad occidente. Concetto che verrà ripreso, seppur

solo accennandolo, anche in *Hebdomeros*¹⁶⁵. L'enumerazione dei motivi di questa preferenza in francese si arricchisce di dettagli («la parte che m'è sempre più simpatica, verso la quale guardo sempre con più amore»; «la partie la plus heureuse, la plus attrayante, la plus riche de promesses et aussi la plus troublante»), per terminare su una quasi traduzione: «parte rivolta all'orizzonte ove il sole tramonta» → «est la partie qui regarde le couchant». In realtà la versione francese risulta una variante del precedente calco dall'italiano «l'horizon où le soleil décline».

I due testi procedono con l'annuncio che «Paris est en Europe la ville occidentale par excellence» o meglio che «a Parigi, la città la più occidentale d'Europa vengono a finire i soffi di tutto ciò che è avvenuto e avviene dietro». Ed è proprio per questo che nella *Ville lumière* «oggetti di ogni specie e amorosissime stranezze [...] vi giungono e vi brillano in una luce piena di tenerissimo mistero». Tale descrizione in francese viene chiarita e sviluppata attraverso l'enumerazione degli oggetti e delle “amorosissime stranezze” attirati dalla città: «Vers elle émigrent non seulement les hommes, mais les choses [...] choses curieuses, idées, états d'âme de peuples lointains ou disparus depuis des siècles, [...] créations, création d'artistes, réelles ou pensées, et aussi créations dont chaque époque, chaque siècle [...] offre de bien étranges échantillons». In entrambe le versioni si ripete lo stesso termine – “stranezze” e “étranges” – il quale richiama in un caso il “tenerissimo mistero”, mentre nell'altro le “créations”.

Questa città della modernità e del mistero è, dunque, una continua sorpresa,

¹⁶⁵ Scrive infatti de Chirico: «C'est sur la poupe que les enfants rêveurs venaient s'accouder, car le nord les attirait plus que les autres points cardinaux; plus tard ils auraient senti aussi l'attraction de l'ouest, mais pour le moment il n'y avait pour eux que le nord» in *Hebdomeros*, op. cit., p. 30-31. E, in italiano: «È sulla poppa che i fanciulli sognatori venivano ad appoggiarsi, coi gomiti sulla balaustra delle terrazze e dei balconi, poiché il nord li attirava più degli altri punti cardinali; in seguito essi avrebbero sentito anche l'attrazione dell'ovest, ma, per il momento, non vi era altro per loro che il nord» in *Ebdòmero*, op. cit., p. 21.

Così Parigi. Ogni muro tappezzato di *réclames* è una sorpresa metafisica; e il putto gigante del sapone *Cadum*, e il rosso puledro del cioccolato *Poulain* sorgono con la solennità inquietante di divinità dei miti antichi¹⁶⁶.

C'est à Paris que l'esprit moderne acquiert son aspect le plus consolant ; il y garde les dons de la surprise, du charme et ce trouble heureux que nous donne l'oeuvre [...]. La divinité grecque et babylonienne, reconquise, brille dans les faisceau lumineux d'un phare nouveau ; le bébé gigantesque du *Savon Cadum* et le cheval rouge du *Chocolat Poulain*, ont pour nous l'aspect troublant des divinités antiques¹⁶⁷.

Ancora una volta, in *Salve Lutetia* de Chirico ricostruisce una nuova trama narrativa sulla base di quella italiana. Ritroviamo, così, le stesse immagini pubblicitarie che hanno sorpreso e colpito il poeta, ma ora de Chirico si sofferma sul loro significato, sul loro essere “sorpresa metafisica”. Il “putto gigante”/ le “bébé gigantesque” e il “rosso puledro”/ le “cheval rouge” hanno «la solennità inquietante di divinità dei miti antichi», «ont pour nous l'aspect troublant des divinités antiques».

Parigi è dunque non solo la città della modernità – “questo grande mistero”, la “ville des miracles” - dove si rivela e vive il mistero, dove si manifesta “la sorpresa metafisica”, ma è anche la città “maternelle” ed accogliente già descritta nelle liriche *Epode* ed *Epodo*, la città “hospitalière et consolatrice” che “sviluppa” e “complica” le facoltà creative dell'artista. Scrive, infatti,

Tra questi aspetti incoraggianti ed eccitanti si muove e opera il *parigino*. Il parigino è un animale stranissimo. Non significa soltanto un uomo nato a Parigi da genitori francesi. Vi sono individui d'ogni razza e d'ogni paese che vivono e lavorano a Parigi e la trasformazione che vi subiscono non ha nulla di disonorante come alcuni troppo zelanti patrioti potrebbero malignamente osservare. L'uomo dotato di facoltà creativa, l'artista nato a Parigi si sviluppa e si complica. Delle forze che in lui sarebbero latenti in altri paesi e altre città a Parigi

¹⁶⁶ G. de Chirico, *Vale Lutetia*, in *Il meccanismo del pensiero*, op. cit., p. 268.

¹⁶⁷ G. de Chirico, *Salve Lutetia*, in *Il meccanismo del pensiero*, op. cit., p. 275.

sbocciano e fioriscono a contatto di quel possente ritmo di vita dai mille aspetti e dai mille colori¹⁶⁸.

Dans cette atmosphère saturée de création et de surprise, vit et travaille l'artiste parisien. A Paris le peintre et le poète étranger peuvent venir réchauffer leurs vertus à la flamme de la grande ville hospitalière et consolatrice. Ils feront des dons aux indigènes et en recevront aussi sans que cela puisse porter atteinte à leur amour-propre d'hommes ayant une nationalité bien définie et un passeport en règle, comme quelques trop zélés nationalistes d'ici ou d'ailleurs pourraient facilement penser¹⁶⁹.

La definizione che viene data di artista parigino ci rivela le ragioni profonde dal legame tra il poeta e la città. De Chirico durante il suo primo soggiorno nella capitale francese ha subito quella «trasformazione che non ha nulla di disonorante» – come precisa in tono polemico ai suoi detrattori – necessaria a far “sbocciare” e “fiorire” le sue “forze latenti”. De Chirico è stato a sua volta quell’“animale stranissimo” che è il parigino, categoria a parte che prescinde da «une nationalité bien définie et un passeport en règle».

Si osservi, inoltre, come nella versione francese il generico termine di “artiste parisien” venga subito dopo sostituito e specificato da “le peintre et le poète étranger” in un riferimento chiaramente esplicito a se stesso in cui risalta soprattutto l’equivalenza “artiste parisien” = “artiste étranger”, dunque non “nato a Parigi”. In tal modo de Chirico si allontana dalla precedente definizione secondo la quale “parigino” era sia «un uomo nato a Parigi» sia lo straniero.

A chiusura di *Vale Lutetia* leggiamo la seguente affermazione che termina con un significativo *Amen*,

Come Atene ai tempi di Pericle, Parigi è oggi la città per eccellenza dell’arte e dell’intelletto. È lì che ogni uomo, degno del nome

¹⁶⁸ G. de Chirico, *Vale Lutetia*, in *Il meccanismo del pensiero*, op. cit. p. 270.

¹⁶⁹ G. de Chirico, *Salve Lutetia*, in *Il meccanismo del pensiero*, op. cit., p. 275.

d'artista deve pretendere il riconoscimento del suo valore. [...] *Amen*¹⁷⁰.

Si conclude così l'omaggio a Parigi, la "scatola a sorpresa", descritta nel suo mistero notturno attraverso tutti i miti moderni e passati che in essa rivivono: «la "magia dei colori" come nei pittori antichi, il senso inquietante della reclame, il gioco delle vetrine che si presentano come piccoli teatri, il mito di Ulisse e il fantasma di Apollinaire»¹⁷¹. Parigi è infatti la città eletta dove de Chirico «finalmente si decide a farsi conoscere» ed ottenere il «riconoscimento del suo valore».

Salve Lutetia si conclude, invece, con il racconto della passeggiata di de Chirico verso l'atelier dove aveva lavorato dieci anni prima, alla scoperta di una città mitologica che gli si rivela in tutto il suo mistero ed enigma, «nella quale dal Trocadero possono partire gli Argonauti e dove può regnare Atena»¹⁷².

1.6.3. Dall'ultimo soggiorno parigino alle poesie degli anni '70

Nel 1936 sulla rivista «L'Italiano» di Longanesi vengono pubblicate sei poesie risalenti all'ultimo periodo parigino (1927-36): *Aurore*, *Souvenir*, *Phileas Fogg*, *Nemrod*, *Antibes* e *C'est dimanche*. In esse riscontriamo una ricorrenza semantica ("port", "voile", "enfant", "villas", "nuits", "soirs", "ombres", "rêve"), ma non tematica con le precedenti. Non siamo più nelle atmosfere dei suoi dipinti o meglio, non ritroviamo più la stessa corrispondenza con essi. Ora a dominare è il tempo: quello passato del ricordo nostalgico dell'infanzia (*Aurore* e *Souvenir*), quello sospeso dell'attesa (*Antibes*), quello di un giorno appena trascorso e quello onirico (*Nemrod*), o ancora quello del viaggio (*Phileas Fogg*).

¹⁷⁰ G. de Chirico, *Vale Lutetia*, in *Il meccanismo del pensiero*, op. cit. p. 271.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 468.

¹⁷² Fagiolo dell'Arco, nota a *Salve Lutetia*, in *Il meccanismo del pensiero*, op. cit., p. 469.

Ed è sempre il tempo ad essere il protagonista degli ultimi componimenti degli anni '70. *Enigma*, della quale ci resta traccia di una precedente ed inedita poesia francese, si apre con la visione di un uomo in decomposizione. Di contro, la bellezza di una rosa, anch'essa, però, effimera e fugace.

In *Si vous me laissez vivre*¹⁷³ il tempo cui si allude è quello che manca al poeta, a causa di "éternelles exigences".

Réveil d'après-midi racconta il tempo di un sogno enigmatico. *Constatazione* dice la vanità umana. *Visione* è la rielaborazione di tre poesie inedite della fine degli anni Venti ed evoca la memoria delle bianche acropoli greche nella visione di piazze osservate da lontano.

Casa, rielaborazione della precedente ed inedita *Immeuble*, malinconica invoca un impossibile ritorno e dice l'implacabile fluire del tempo. *Esortazione* è ancora un canto sulla precarietà di ogni cosa: il giorno segue la notte, le divinità fuggono davanti al sole e le ossa di una carcassa sono simili a quelle del cacciatore che le contempla.

Ed infine, *Domenica*, riscrittura della poesia *C'est dimanche*, racconta il ritmo lento del tempo domenicale.

Alcune di queste poesie verranno lette durante la trasmissione televisiva di Simongini, trasmessa, con il titolo *Le poesie inedite di Giorgio de Chirico*, il giorno del compleanno dell'autore, il 10 luglio 1976. Altre invece verranno pubblicate in *Tic di Guelfo*, assieme alla traduzione di due componimenti del primo soggiorno parigino *La mort mystérieuse* e (in versione parziale) *Une vie*. Entrambi questi fatti portano a supporre che la scelta di riproporre in italiano precedenti poesie francesi sia stata dettata quasi più da esigenze legate all'operazione mediatica di omaggio a de Chirico piuttosto che da un reale bisogno del poeta.

¹⁷³ Questo componimento è stato ritrovato sul ricettario del prof. Lamberto Perugina, medico di Aviva Najar Ambasciatrice d'Israele e amica di de Chirico.

Questi tardi componimenti restano ad ogni modo un'ultima ed interessante testimonianza del suo bilinguismo.

In questo elenco ci sembra opportuno includere anche la *Preghiera mattutina del perfetto pittore*, apparsa per la prima volta su «Illustrazione italiana» nel 1942 e successivamente ripubblicata nella «Commedia dell'arte moderna» nel 1945 con il titolo di *Preghiera mattutina del vero pittore*. Al momento di questa seconda riedizione de Chirico apporta al testo delle varianti minime, come la scomparsa dell'incipit in inciso, ma soprattutto ne aggiunge una traduzione in francese, *Prière du matin du vrai peintre*. La particolarità di questo componimento non consiste tanto nel contenuto ironico, quanto nel fatto che sia l'unico esempio lirico tradotto dall'italiano al francese. Tutte le altre poesie rivelano un procedimento inverso.

1.6.4. Traduzioni, riadattamenti e variazioni

I tardi esempi di poesie bilingue degli anni '70 (alcune delle quali resteranno inedite) permettono di osservare due differenti modi di procedere adottati da de Chirico: riadattamento e variazione di precedenti poesie o bozze (*Fragment/Constatazione*, *Joies fidèles/Suggerimento*, *Impossibilité/Souvenirs/Maison/Visione* e *C'est Dimanche/Domenica*), oppure traduzione quasi parola per parola (*Dans le joie de mes ancêtres.../Domanda*, *Immeuble/Casa*, *Esortazione/Jour qui suit*, *Enigmes/Enigma*, *Nostalgie/Verso un paese lontano*).

Nei casi in cui de Chirico procede ad una traduzione quasi parola per parola si assiste principalmente a varianti minime nel passaggio da una lingua all'altra.

- *Dans le joie*¹⁷⁴ *de mes ancêtres.../Domanda*

« tu entends les chants des tristes Nations » → « potrò vedere finalmente il tramonto delle Nazioni ? »

¹⁷⁴ Riportiamo nel titolo l'errore di accordo tra articolo e nome di de Chirico.

La variazione coinvolge in primo luogo il soggetto (dal tu all'io), ma soprattutto si assiste alla modificazione dell'azione del soggetto e, con essa, anche di ciò a cui assiste dalla finestra. Tale cambiamento comporta anche una modificazione sensoriale: infatti, se nella versione francese era coinvolto l'udito («tu entends les chants»), in quella italiana, invece, è la vista ad essere protagonista («potrò vedere finalmente il tramonto»).

- Jour qui suit /Esortazione :

Esortazione traduce fedelmente i primi quattro versi di *Jour qui suit*. Della bozza francese rispetta la stessa alternanza di maiuscole e minuscole di inizio verso, ma, a partire dal secondo verso inserisce una sequenza di *enjambements* assente in *Jour qui suit*. Gli *enjambements* nascono dalla divisione dei versi francesi attraverso lo spostamento di una o più parole finali al verso successivo. Ciò comporta l'aumento del numero di versi: dai quattro di *Jour qui suit* si passa ai cinque di *Esortazione*:

V. 2 - Dieux fuyant le grand soleil	→ Divinità fuggenti davanti al gran
V. 3 - Vois, chasseur, sur la terre sèche	→ Sole , guarda, o cacciatore, sulla
V. 4 - l'os blanchi aux tiens pareil	→ arida terra , le bianche ossa
V. 5-	simili alle tue.

- Immeuble/Casa :

De Chirico decide di escludere dalla versione italiana gli ultimi due versi della bozza francese nei quali ritroviamo, quale clausula della poesia, un verbo frequente nei componimenti del primo soggiorno parigino: «pleurer». I versi eliminati rafforzano il tono malinconico di *Immeuble*. *Casa* rispetta la stessa sequenza di versi della bozza, ma non ne riprende la stessa alternanza di maiuscole e minuscole. Nella bozza infatti troviamo le maiuscole al v. 1; v. 4; v. 5; v. 6; v. 7 e v. 8; v. 9, le minuscole, invece, al v. 2; v. 3; v. 10. Nella versione italiana la minuscola è presente solo all'inizio del v. 7.

Immeuble è costituito da settenari in rima incrociata, in ogni verso l'accento ritmico cade in terza e in quarta posizione, tranne per l'ottavo verso dove invece è in seconda e quinta. Questa struttura metrica sembra voler riprendere l'esempio di Verlaine, (successivamente seguito anche da Apollinaire) il quale considerava il settenario il verso per eccellenza della musicalità poetica. Seppur *Casa* rispetti la stessa sequenza dei versi, in essa non viene ricercata un'equivalenza anche a livello di struttura ritmica e metrica.

- *Enigmes/Enigma* :

Nel passaggio dal francese all'italiano si assiste ad una variazione del verso finale: «trouble si fort mon **avenir** » → «turba talmente il mio **pensiero**». Sostituendo “avenir” con “pensiero” de Chirico muta il suo punto di vista. Ad essere turbato dalla bellezza della rosa non è più il suo destino ma il suo pensiero. Viene inoltre omesso il sostantivo “un jour” al v. 3, senza che questa scelta alteri il significato della poesia.

De Chirico in altri casi apporta invece modifiche ben più importanti alle precedenti bozze francesi. Osserviamo gli esempi più significativi.

- *Fragment/Constatazione*:

Fragment è la bozza di *Constatazione*. Nel passaggio da una versione all'altra osserviamo delle interessanti variazioni:

Les joies toutes factices, les plaisirs futiles
 La constance ardente ou je lutte j'ai lutté en vain
Je n'ai qu'à Il ne me reste que briser ma lyre inutile
 Davant la joliesse tendresse de tes pieds divins¹⁷⁵

Le futili gioie, i futili piaceri,
 L'ardente costanza, i vani desii,
 Le speranze ardenti, i folli timori
 Come flutti sulla rena, vengono,

¹⁷⁵ G. de Chirico, *Tutte le poesie* in «Metafisica», op. cit., p. 459. Le parole sottolineate sono le parole cancellate dal poeta.

o Atena, a morire dolcemente
ai tuoi piedi divini¹⁷⁶.

In *Constatazione* rimangono evidenti le tracce della bozza francese, ma il poeta elimina completamente l'io lirico, crea una serrata enumerazione di aggettivo e sostantivo che prepara all'immagine finale in omaggio alla dea Atena. Questo cambiamento elimina la precedente malinconica e disillusa immagine della poesia, evocata attraverso il simbolo della «lyre inutile» strumento di Apollo e di Orfeo. *Constatazione* è, infatti, un omaggio alla dea della ragione alla quale ci si abbandona fiduciosi. Nel primo verso «Le futili gioie» sostituiscono «Les joies toutes factices» creando una simmetria con il successivo «i futili piaceri». Anche al secondo verso la sostituzione di «j'ai lutté en vain» con «i vani desii» consente una simmetria sintattica con il precedente «l'ardente costanza» ed elimina l'io lirico. Vengono aggiunti tre versi che annunciano il momento finale attraverso la rielaborazione della bozza francese: «devant la tendresse de tes pieds divins» → «dolcemente / ai tuoi piedi divini». Si osservi inoltre l'utilizzo della maiuscola per ogni inizio verso, assente nella bozza francese dove, invece, la maiuscola era utilizzata per introdurre ogni nuova immagine.

- Joies fidèles/Suggerimento :

Dalla bozza francese de Chirico elabora una poesia piuttosto simile alla precedente nel contenuto, ma non nella forma. Già al secondo e terzo verso si possono infatti osservare le differenze:

«laisse rural tes grand doux soucis / les grandes neiges, les loups méchants»
→ « dimentica, o coltivatore, le tue angosce/ Dimentica le grandi nevi ed i cattivi /lupi ».

¹⁷⁶ *Ibidem.*

Suggerimento si arricchisce dell'anafora: «dimentica [...] Dimentica», attraverso l'aggiunta della ripetizione del verbo che in francese era sottinteso nel terzo verso.

Se *Joies fidèles* si componeva di due quartine, *Suggerimento* invece è composta di cinque versi per ogni strofa.

Viene meno, inoltre, l'opposizione tra i due soggetti di *Joies fidèles*: «rural» e «mineur». *Suggerimento* mantiene, infatti, un solo soggetto - il «coltivatore» - senza pertanto rinunciare all'opposizione tra esterno ed interno che caratterizza *Joies fidèles*. Tale opposizione nella seconda parte della poesia, in francese e in italiano, si arricchisce di un altro contrasto, quello tra basso e alto. L'esterno è un paesaggio contadino innevato, minacciato da lupi che «cérnent ton coeur qui se noircit» → «premono sul tuo cuore e lo fanno annerire». I lupi invadono così la sfera più intima dell'uomo e diventano il tramite tra esterno ed interno.

Nella seconda parte della poesia, invece, si è già in un interno («dans l'antre tombe» → «nell'oscuro antro») che diventa sempre più profondo e cupo per la presenza di un «pozzo profondo»/«au fond du puits» (basso) nel quale si riflette una stella (alto) che «dans le nombre à changé l'éclat depuis» → «ha d'allora cambiato il suo splendore».

- *Impossibilités/Souvenirs/Maison/Visione*:

La poesia italiana *Visione*, datata Roma 20 maggio 1973, autografata da de Chirico con dedica a Franco Simongini è stata letta da quest'ultimo durante la trasmissione televisiva *Le poesie inedite di Giorgio de Chirico*. È la rielaborazione di ben tre poesie inedite francesi: *Impossibilités*, *Souvenirs* e *Maison*. *Impossibilités* e *Souvenirs* vengono successivamente ricomposte da de Chirico in un solo testo, *Maison*.

Se *Impossibilités* viene riproposta tale e quale in *Maison*, *Souvenirs* subisce invece alcune variazioni. L'io lirico, infatti, non si rivolge più ad un solo amico, ma come viene ripreso anche in *Visione*, a più amici:

Souvenirs : «T'en souviens tu, ami, des blanches acropoles» → *Impossibilités*: «Vous en souvenez vous amis des blanches acropoles» → *Visione*: «E noi pensavamo alle bianche acropoli»

A tal proposito si osservi che, a differenza dei componimenti francesi, in *Visione* l'io lirico non invita più gli amici al ricordo, poiché ora la sua voce è diventata plurale: «E noi pensavamo».

Visione non traduce gli ultimi due versi di *Souvenirs* ripresi, con qualche variante, in *Impossibilités*. A livello metrico, infine, ogni verso di *Maison* viene scisso in *Visione*, così che i cinque versi della poesia francese diventano tredici nel componimento italiano:

Maison¹⁷⁷ sur les places, maison au bout du monde
à l'horizon très proche de vos lointains desirs
Amis vous vint un soir où toutes les secondes
fuyaient devant vos mains qui les voulaient saisir.
Vous en souvenez vous amis des blanches acropoles
où le poète ardent, s'exalte et se prosterne

Case sulle piazze,
case in capo al mondo
al vicino orizzonte
dei nostri lontani desii,
amici veniste una sera
in cui ad ogni momento
la speme fuggiva davanti
alle nostre mani che invano
tentavano di fermarla
e noi pensavamo
alle bianche acropoli
ove il poeta si esalta
e s'inginocchia.

¹⁷⁷ Si osservi che nelle diverse bozze di questa poesia, sia «maison» che «vîntes» sono scritti sia con la -s che senza, e inoltre che «vîntes» manca regolarmente dell'accento circonflesso. Questa incertezza minima è sicuramente attribuibile allo stato di bozza del componimento. Si osserva lo stesso tipo di errore con la parola «désir», scritta sempre senza accento.

In *Visione* non ritroviamo più l'alternza di maiuscole e minuscole di *Maison*. Ma si osservi, soprattutto, l'aggiunta in italiano della parola «spe-me» che muta il significato del precedente verso francese. Se in *Maison*, infatti, a fuggire è il tempo («toutes les secondes/fuyaient», *Impossibilités* e *Maison*), in *Visione* è invece la speranza («la speme fuggiva»). Inoltre la poesia italiana non traduce l'aggettivo “ardent” riferito al poeta.

- *C'est dimanche/Domenica*:

Della poesia francese esistono due varianti italiane ed una bozza francese. *C'est dimanche* viene pubblicata per la prima volta sul numero 42-43 della rivista «L'Italiano» nel 1936. *Domenica* è la sua rielaborazione italiana scritta nel 1973 che verrà letta nella trasmissione radiofonica di Simongini. Già nel 1971 il poeta firmava una diversa versione di *Domenica* quale commento al disegno di un autoritratto con dedica a Simongini.

Dell'originale francese, infine, esiste una bozza ritrovata in un quaderno di de Chirico che riportava la seguente intestazione: “Monsieur Dusdron - Primi appunti in francese e poesie in francese”.

Lo studio comparato delle diverse versioni del componimento rivela un mondo simile e diverso allo stesso tempo. A dominare le diverse versioni della poesia è un'atmosfera malinconica e quasi di rassegnazione di fronte all'inevitabile fluire del tempo. La distanza tra la versione francese e le successive rielaborazioni italiane determina alcune scelte traduttive, ma soprattutto l'attenuazione della forte malinconia e del senso di solitudine che pervade la poesia degli anni '30.

Procediamo all'analisi attraverso un primo confronto tra l'incipit della poesia francese e gli incipit delle due versioni italiane:

J'ai fini hier mon tableau;
C'est dimanche, **c'est hiver, c'est matin**;

E' domenica, **è mattino, è inverno**.
Ho finito ieri il mio quadro (1973)

È domenica, è **inverno**
 è **matina**
 Ho finito ieri il mio quadro... (1971)

Entrambe le liriche italiane si caratterizzano per un'inversione nell'ordine dei primi due versi, che attenua la malinconia della versione francese. Quest'ultima, infatti, accentua il valore del tema del quadro, oggetto simbolico dell'opposizione tra la finitudine dell'essere umano e l'immortalità dell'opera artistica.

La versione italiana del '73 presenta inoltre un'inversione interna al verso, che nel passaggio da una lingua ad un'altra crea ancora un chiasmo. Questa inversione non pare determinata da motivi linguistici o grammaticali, quanto piuttosto da ragioni stilistiche, vale a dire dalla volontà di mantenere lo stesso andamento ritmico.

J'ai fini hier mon tableau;
 C'est dimanche, **c'est hiver, c'est matin**;

E' domenica, è **mattino**, è **inverno**.
 Ho finito ieri il mio quadro

La poesia francese si caratterizza per la scelta della rima baciata. L'ordine dei primi tre versi crea una pausa nelle riflessioni del poeta davanti al proprio quadro.

In italiano non solo non viene ripetuta la rima baciata, ma vengono forniti un minor numero di dettagli. Mancano soprattutto i due versi nei quali de Chirico fa riferimento alla nostalgia per una donna lontana. La versione francese esprime dunque la solitudine senza conforto dell'essere umano, nonostante la fede e l'amore, attenuata nelle successive varianti italiane.

Nelle due versioni italiane, infatti, le informazioni fornite appaiono indispensabili a costituire la cornice nella quale si inserisce de Chirico, ma quasi a negarle e a contraddirle. Il poeta, inoltre, sceglie di volta in volta di omettere o rivelare un particolare diverso rispetto all'originale. Nella poesia del '71 «il lavoro riprende domani» traduce, infatti, “mot à mot” «le travail

reprend demain». Nella poesia del '73, invece, «ma il cuore è molto triste» traduce «mais mon coeur pleur de chagrin». Proprio questi ultimi versi conferiscono il tono malinconico al componimento, accresciuto dai versi conclusivi che in *enjambement* annunciano la vanità di ogni sforzo umano.

Infine, nella bozza della versione francese si osserva un'incertezza nell'ordine dei primi due versi, incertezza che si ritroverà nelle versioni italiane nelle quali deciderà di utilizzare proprio l'ordine scartato in francese. L'esitazione e il recupero di una precedente soluzione mostrano ancora una volta il continuo lavoro di de Chirico sui propri componimenti.

La bozza, inoltre, si sviluppa attraverso la triplice ripetizione di «c'est dimanche et» che non ritroveremo in nessun'altra delle successive versioni. Ad ogni ripetizione coincide la descrizione di un particolare elemento caratterizzante i momenti della giornata di festa: la contemplazione malinconica del quadro appena finito, il rito della messa domenicale ed, infine, il ricordo.

1.7. Conclusioni

Al linguaggio visivo dell'immagine pittorica de Chirico affianca, in costante dialogo, il linguaggio poetico che vive nell'alternanza della lingua francese ed italiana. L'analisi appena condotta su alcuni testi esemplari della produzione letteraria dell'autore ci ha permesso di osservare le caratteristiche principali della sua scrittura bilingue.

Nell'alternanza delle lingue è risultata chiara l'elezione del francese quale espressione del suo io lirico. Tale predilezione rimane una costante della sua scrittura, nonostante l'eccezione degli anni ferraresi durante i quali la composizione delle poesie avviene direttamente in italiano. Si tratta, difatti, di un breve periodo di sperimentazione stilistica e linguistica che risente dell'influenza dell'ambiente letterario nel quale si inserisce. Ulteriore con-

ferma della predilezione del francese sono la ricca produzione lirica in questa lingua, i due romanzi *Hebdomeros* e *M. Dusdron* (successivamente autotradotti in italiano) e le liriche degli anni '70. Queste ultime, in particolare, nascono per la maggior parte dalla rielaborazione o dalla traduzione di precedenti componimenti francesi. In effetti, l'italiano risulta essere la lingua utilizzata di preferenza per la prosa giornalistica, la critica e gli scritti programmatici.

Nonostante la predominanza del francese, il rapporto con l'altra lingua rimane un momento di riflessione importante sulla sua scrittura e sulla sua poetica. A prevalere, infatti, è la tendenza a comporre e ricomporre i testi attraverso l'utilizzo di una serie di parole, espressioni o immagini che nel passaggio da una lingua all'altra assumono spesso valenze simboliche nuove.

La sua scrittura bilingue si caratterizza per un vero e proprio procedimento di trasplantazione e traslazione, che si sviluppa all'insegna della ripetizione. Ripetizione di parole che ritornano variamente rielaborate in francese ed in italiano. Ripetizione di tematiche oppostive che si sviluppano anch'esse in modi uguali e diversi nelle due lingue. Ripetizione di interi brani o liriche rielaborati dal francese o dall'italiano per dare vita a nuove forme ed, in particolare, a *Hebdomeros*. Nato dal riadattamento di precedenti poesie, il romanzo si presenta infatti frammentario, come una composizione sovrapposta di immagini successive che rievocano e dialogano costantemente sia con le precedenti liriche che con la sua pittura.

Le poesie diventano così una sorta di ricco laboratorio linguistico e tematico dal quale attingere per creare nuovi componimenti e sperimentare, in entrambe le lingue, nuovi modi per dire la realtà metafisica. Questo stesso meccanismo è adottato per le poesie bilingui, spesso l'una la traslazione o il riadattamento e la ripresa dell'altra. Ci si trova così sempre di fronte a componimenti simili e insieme diversi e nuovi grazie ad un continuo proce-

dimento di montaggio e smontaggio dei testi. Spesso a questo meccanismo si accompagna una fase intermedia, testimoniata dalle molte bozze dei vari componimenti. Queste redazioni provvisorie «d'un texte à venir dans une langue donnée» portano le tracce dei tentativi dell'autore di «utiliser le «surplus» de l'effet-translation»¹⁷⁸ e, come osserva ancora Vegliante, «font penser à un tâtonnement dans toutes les composantes du texte futur (à travers ses diverses isotopies possibles)»¹⁷⁹. È allora possibile che «le tâtonnement lui-même devienne d'ailleurs l'œuvre (Ponge); ou ne lègue au récepteur que des fragments de l'œuvre; ou laisse apercevoir, à côté de celle-ci, l'autre chemin possible»¹⁸⁰.

La ripetizione che domina la sua scrittura bilingue diventa inoltre una caratteristica stilistica che si manifesta nella ricorrenza dell'utilizzo di figure retoriche come l'anafora e l'anadiplosi.

De Chirico sviluppa così una scrittura del tutto originale nella quale la traduzione interlinguistica si sovrappone costantemente a quella intersemiotica per poter esprimere la sua poetica metafisica contemporaneamente in immagine lirica ed in immagine pittorica.

¹⁷⁸ J.- Ch. Vegliante, *D'écrire la traduction*, op. cit., p. 57.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

ALBERTO SAVINIO:
SCRITTURA BILINGUE TRA FRANCIA E ITALIA

CAPITOLO II

ALBERTO SAVINIO TRA FRANCESE E ITALIANO

2.1. Questioni di metodo

Per definire la questione del bilinguismo nella scrittura di Savinio si rende necessario prendere in considerazione sia i testi editi che quelli inediti che devono essere analizzati nelle diverse fasi di ideazione e di pubblicazione, al fine di evidenziare non solo l'alternanza delle due lingue, ma anche le modalità precise in cui si struttura la scrittura bilingue.

Se si analizza la fase iniziale dell'opera letteraria di Savinio, che comprende il primo periodo parigino (*Le drame et la musique* e *Les Chants de la mi mort*) e lo pseudoromanzo *Hermaphrodito*, emerge una preferenza per la parola quale strumento della sperimentazione. In effetti, sia il francese che l'italiano appaiono ancora come degli strumenti grezzi, da modellare. Questi primi scritti rivelano da subito i caratteri fondamentali della sua scrittura bilingue.

La prima fase della scrittura bilingue è stata già indagata dalla critica, in particolare nei lavori di Rosowsky, Sabbatini, Pietromarchi e Calvesi. Ci sembra necessario prendere le mosse proprio da questi studi per passare poi all'analisi dello sviluppo del rapporto di Savinio con le due lingue.

Tale analisi prosegue poi sulle tracce del progetto della *Vita di Mercurio*. Savinio ama raccontare storie semi autobiografiche delle quali sono protagonisti i molteplici *alter ego* di cui dissemina la sua scrittura. Attraverso di

essi ripercorre le varie tappe della sua esistenza. Ma c'è un particolare *alter ego*, il dio Mercurio, che ossessiona da sempre Savinio. Tale ossessione vorrebbe concretizzarsi in un progetto di scrittura che però non verrà mai portato a termine, nonostante vari tentativi: racconti, in francese e in italiano, bozze di sceneggiatura per il cinema.

Seguendo le numerose tracce del dio abbiamo cercato di ripercorrere le variazioni stilistiche e tematiche intorno ad uno stesso soggetto, osservando in che modo esse si sviluppano nell'alternanza delle lingue.

Ci siamo interessati al lungo processo di scrittura di *Vita di Mercurio* attraverso l'analisi comparata di più testi: l'incompiuto *Introduction à une vie de Mercure*, pubblicato per la prima volta nel 1929 sulle pagine di «Bifur», rivista diretta da G. Ribemont-Dessaignes, e le molte varianti e variazioni francesi ed italiane rimaste in forma di bozza manoscritta o dattiloscritta. Abbiamo analizzato e messo a confronto i primi racconti che testimoniano del progetto per la *Vita di Mercurio: Sogno ermetico* (1923) e *Vita dei fantasmi* (1925). Di quest'ultimo abbiamo comparato l'edizione pubblicata sia con la versione italiana manoscritta (databile qualche tempo prima del 1925) sia con quella francese dattiloscritta (databile intorno al 1925) della quale ci rimane però solo una pagina con *Prologo* e l'inizio della *Scena*. Ai testi inediti si è avuto accesso grazie alla disponibilità degli eredi che ci hanno autorizzato alla trattazione del materiale autentico, conservato presso l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze¹⁸¹.

Se la nostra attenzione è stata attirata in modo particolare dal mito di Mercurio non è semplicemente perché è quello che ricorre più di frequente in tutta l'opera dell'autore, ma anche perché è una delle due divinità genitrici

¹⁸¹ Si ringrazia inoltre la preziosa collaborazione e la gentile disponibilità della direttrice del Fondo, Gloria Manghetti, e dei suoi collaboratori.

dell'Ermafrodito¹⁸², figura mitologica che dà il titolo al suo esordio letterario in italiano. Questo testo, nel quale la contaminazione del francese è ancora molto presente, contiene in sé, come afferma lo stesso autore, tutta la sua successiva produzione. Ci sembra, dunque, particolarmente significativa la scelta di Savinio, che si definisce dilettante nella sua arte e apolide nell'animo, di eleggere quale *alter ego* divino proprio Mercurio, dio psicopompo e messaggero divino, dio del *logos* e dell'eloquenza. Mercurio è rincorso dall'autore in tutta la sua opera fino a diventare un'ossessione interlinguistica. Savinio inizia l'avventura della scrittura in una dimensione ermafroditica, sembra abbandonarla per scrivere solo in italiano, ma le incursioni del francese sono costanti e ricorrenti lungo l'intero arco della sua produzione letteraria. L'autore sembra, così, invitarci a seguire tali oscillazioni linguistiche proprio seguendo le tracce lasciate dalla divinità alata.

Se lo studio dell'alternanza delle lingue per la realizzazione del progetto della *Vita di Mercurio* ci ha consentito di evidenziare alcuni importanti aspetti della sua scrittura bilingue, altrettanto feconda di risultati si è dimostrata l'analisi del suo rapporto con l'autotraduzione. Abbiamo scelto infatti di analizzare due racconti risalenti a periodi differenti: *Vere metamorfosi di Ovidio/Les vraies métamorphoses d'Ovide* e *Dei di lassù/Dieux de là-haut*¹⁸³. Il loro studio ci ha permesso di osservare, da un ulteriore punto di vista, l'evoluzione della dimensione bilingue dell'autore e, contemporaneamente, di verificare una volta di più la sua costante presenza all'interno della sua intera produzione letteraria.

¹⁸² Nella scrittura di Savinio ritroviamo anche l'altra divinità che compone l'Ermafrodito, Afrodite, generalmente raffigurata sotto le sembianze del personaggio di Angelica.

¹⁸³ Per le versioni francesi di questi racconti faremo riferimento alle prime pubblicazioni in rivista («Revue Nouvelle» e «Bizarre») che confronteremo, quando necessario, con le successive pubblicazioni in «L'usage de la parole» per *Dieux de là-haut* e in Alberto Savinio, *Vie des fantômes*, (Collection «L'Age d'or», Flammarion, 1965) per entrambi i racconti.

2.2. Fonti

La vicenda critica dell'opera letteraria di Savinio è caratterizzata da alterne fortune. Dopo il successo parigino degli anni '10, l'artista dovrà attendere gli anni '40 per catalizzare nuovamente l'attenzione della critica e del pubblico. Pur riconoscendo il suo ruolo fondamentale quale teorico della metafisica, la critica non si è soffermata ad analizzare gli aspetti più complessi della sua opera, come è stato sottolineato da Stefano Zampieri:

Al di là d'una effimera affermazione immediatamente successiva alla morte, e testimoniata da un numero interamente a lui dedicato della «Fiera Letteraria» (1952), sono pochi i critici che negli anni '50-'60 sfoglino ancora i suoi libri. Fra questi è certo da segnalare per la costante attenzione quell'onnivoro lettore che fu Enrico Falqui, il quale è buon testimone, in fondo, dell'effetto che l'opera di Savinio produsse sulla cultura intimamente crociana del nostro paese. Egli infatti sottolineò il linguaggio essenzialmente antipoetico di Savinio, costantemente rivolto a riflettere, ragionare, sottilizzare, tanto da restare preso nell'ingranaggio di un atteggiamento intellettualistico che lo porterebbe al limite del manierismo (cfr. E. Falqui, *Alberto Savinio*, in *Novecento letterario italiano, Narratori e prosatori: da D'Annunzio a Gadda*, Firenze, Vallecchi, 1970, vol. III, pp. 727-743)¹⁸⁴.

Il primo lavoro critico di rilievo, risalente agli anni '60, che analizza il profondo rapporto tra i diversi aspetti della produzione saviniana - musica, scrittura e pittura - è dovuto a Jole Tognelli¹⁸⁵. Bisogna tuttavia attendere ancora qualche anno, perché i saggi di Emilio Cecchi¹⁸⁶ e Giacinto Spagnoletti¹⁸⁷ producano un rinnovato interesse per la sua opera. Come ricorda ancora Zampieri è «nella fase in cui il neorealismo chiude definitivamente la sua parabola e si apre in Italia una rinnovata attenzione alle avanguardie,

¹⁸⁴ Stefano Zampieri, *Il punto su Savinio*, in «Bollettino '900», n.1-2, I e II semestre, 2002, versione disponibile su internet all'indirizzo telematico: <http://www2.unibo.it/bol1900/numeri/2002-i/Zampieri1.html>.

¹⁸⁵ Jole Tognelli, *Alberto Savinio*, in *Orientamenti culturali. Letteratura. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1963, vol.II, pp. 1003-1020.

¹⁸⁶ Emilio Cecchi, *Alberto Savinio*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1969, vol. IX, pp. 647-651.

¹⁸⁷ Giacinto Spagnoletti, *Attualità di Savinio*, in *Scrittori di un secolo*, Milano, Marzorati, 1974.

che Savinio pare trovare una nuova collocazione»¹⁸⁸. Con i saggi di Salvatore Battaglia¹⁸⁹ e, soprattutto, di Edoardo Sanguineti¹⁹⁰ viene proposta una rilettura di Savinio nella prospettiva di un surrealismo rivisto e corretto. Lo chiarisce ancora Zampieri,

Il fatto che questo autore venga associato ai classici del movimento, unico italiano insieme a Giorgio De Chirico, ne indica l'importanza in termini di ricostruzione storica dei movimenti d'avanguardia, ma contribuisce anche ad illuminarne la figura d'una luce nuova, mettendone in risalto una fisionomia inaspettata ed aprendo ampi territori di ricerca, finalmente svincolati dall'impostazione sostanzialmente biografica dei lavori precedenti. Per la prima volta un critico apre in profondità i testi e vi cerca il senso complessivo d'una esperienza per molti versi unica nel panorama italiano. [...] A partire da questo momento si realizza dunque una attenzione adeguata al valore dell'opera di Savinio. E decisivo è il ruolo di mediatore culturale svolto da Leonardo Sciascia¹⁹¹.

Da questo momento si accresce l'interesse per Savinio con numerosi contributi critici. Alcuni di questi tracciano un panorama complessivo della vasta produzione e delle principali tematiche della sua opera¹⁹². Numerosi i

¹⁸⁸ S. Zampieri, *Il punto su Savinio*, op. cit.

¹⁸⁹ Salvatore Battaglia, *Savinio e il surrealismo civico*, in «Dramma», febbraio 1970, ora in A. Savinio, *Torre di guardia*, Palermo, Sellerio, 1977, pp. IX-XXVI.

¹⁹⁰ Edoardo Sanguineti, *Alberto Savinio*, in *Studi sul surrealismo*, Roma, Officina, 1977, pp. 405-431.

¹⁹¹ S. Zampieri, *Il punto su Savinio*, op. cit.

¹⁹² Ricordiamo: Ugo Piscopo, *Alberto Savinio*, Milano, Mursia, 1973 e Stefano Lanuzza, *Alberto Savinio*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, che illustrano il legame di Savinio con la grande cultura europea; Ruggero Jacobbi, *Alberto Savinio*, in *Novecento. I contemporanei*, a cura di G. Grana, Marzorati, Milano, 1979, vol. IX, pp. 4356-4376, che mette in rilievo il ruolo essenziale della memoria; o ancora i lavori di Walter Pedullà, *Alberto Savinio scrittore ipocrita e privo di scopo*, Lerici, Cosenza, 1979, (nuova edizione, *Alberto Savinio*, Milano, Bompiani, 1991); di M. Carlino, *Alberto Savinio. La scrittura in stato d'assedio*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1979; di Silvana Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, Milano, Mondadori, 1997 ed, infine di Filippo Secchieri, *Dove comincia la realtà e dove finisce. Studi su Alberto Savinio*, Firenze, Le Lettere, 1998. Si ricorda inoltre un recente lavoro dedicato alla scrittura di Alberto Savinio: Giovanna Caltagione *Io fondo me stesso. Io fondo l'universo. Studi sulla scrittura di Alberto Savinio*, Pisa, Edizioni ETS, 2007. Lo studio prende in considerazione solo le opere italiane fornendo un'analisi del «continuum di una scrittura volta alla conoscenza di ogni aspetto dell'esistente e fondata sulla ricerca delle origini e, insieme, sull'invenzione di ogni cosa a partire dall'esperienza personale».

lavori dedicati al teatro¹⁹³ e alla pittura¹⁹⁴. Sempre maggiore è anche l'interesse per la vicenda biografica¹⁹⁵, così come per l'attività giornalistica. Ancora esigui sono invece a tutt'oggi gli studi¹⁹⁶ sul primo periodo come musicista.

Tra i lavori dedicati al rapporto tra Savinio e il mito ricordiamo: V. Bramanti, *Gli dei e gli eroi di Savinio*, Palermo, Sellerio, 1983; Evangelia Stead, *La Figure d'Ulysse entre Giorgio De Chirico et Alberto Savinio dans les années '20*, in *Et in fabula pictor. Peintres-écrivains au XXe siècle. Des fables en marge des tableaux*, dir. Florence Godeau, Paris, Kimé, 2006, p. 69-86 ed, infine, Antonella Usai, *Il mito nell'opera letteraria e pittorica di Alberto Savinio*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2005.

¹⁹³ Ricordiamo alcuni di questi lavori: Lia Lapini, *Alberto Savinio e il teatro: da «Les Chants de la mi-mort» a «Capitano Ulisse»* in «Quaderni di teatro», 1979, n. 6; nel suo carattere didascalico, va segnalata la voce Savinio di Anna Maria La Torre nella *Enciclopedia del teatro del '900* a cura di Antonio Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980. Di Ettore Catalano, *L'esperienza del teatro. Savinio e Flaiano critici teatrali e altri interventi sul teatro meridionale*, Levante, Bari, 1984; di Barbara Zandrino, *L'eclisse del divino: il teatro di Alberto Savinio* in *La letteratura in scena. Il teatro del novecento*, a cura di G. Barberi Squarotti, Torino, Tirrenia Stampatori, 1985, di Margherita Rubino, *Alberto Savinio e il mito di Edipo* in «Maia», 1985, sett.-dic. Infine, Alessandro Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, Bologna, Il Mulino, 1993.

¹⁹⁴ Tra i molti lavori ricordiamo: Maurizio Fagiolo Dell'Arco, *Alberto Savinio*, Milano, Fabbri, 1989; il catalogo *Savinio. Gli anni di Parigi. Dipinti 1927-1932*, a cura di Pia Vivarelli, Milano, Electa, 1990; *Alberto Savinio. Peinture et littérature* a cura di Giuliano Briganti e Leonardo Sciascia, Milano, FMR, 1992. *Sipario. Balla, De Chirico, Savinio, Picasso, Paolini, Cucchi. Catalogo della mostra*, Museo d'arte contemporanea, Rivoli, 1997; *Le carte di Alberto Savinio*, Firenze, Polistampa, 1999. Infine, *Savinio. Catalogo generale*, a cura di Pia Vivarelli, Milano, Electa, 1996.

¹⁹⁵ Oltre al già citato Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti. Monaco - Milano - Firenze 1906-1911*, Bologna, Edizioni Bora, 1999, segnaliamo il volume di ricordi della moglie di Savinio, Maria Savinio, *Con Savinio. Ricordi e lettere*, Sellerio, Palermo, 1987 e le varie edizioni degli epistolari. Le lettere di Savinio ad Apollinaire si leggono, a cura di Franca Bruera, nei «Quaderni del Novecento francese», 1992, n.14; le *Cinquantanove lettere ad Ardengo Soffici*, si leggono, a cura di Maria Carla Papini, in «Paradigma», 1982, n.4, pp. 323-373; due lettere a Prezolini si leggono nel saggio di Rosita Tordi, *Di Alberto Savinio e l'avanguardia* (con due lettere inedite a Prezolini) in *Letteratura Italiana Contemporanea*, Appendice V, a cura di G. Mariani e M. Petrucciari, Roma, Lucarini, 1986, pp. 91-95; la corrispondenza con Valentino Bompiani si può leggere in *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, Milano, Bompiani, 1988. L'epistolario di Savinio con l'amico e traduttore francese Henri Parisot è a cura di Giuditta Isotti Rosowski, *Un'amicizia senza corpo*, Palermo, Sellerio, 1999. Ricordiamo, inoltre, *La casa francese di Alberto Savinio* di Francesco Cornacchia, "L'argonauta tergiversa", Bari, Ed. B. A. Graphis, 1998, che ripercorre gli anni del primo soggiorno parigino analizzando relazioni, influenze ed amicizie tra l'autore e i protagonisti della vita intellettuale di quegli anni.

¹⁹⁶ Michele Porzio, *Savinio musicista. Il suono metafisico*, Venezia, Marsilio, 1988; Eugenio Montale, *Savinio e la musica* (1955), in *Con Savinio. Mostra bio-bibliografica di Alberto Savinio*, Firenze, Electa, 1981; Rosita Tordi, *Savinio secondo Montale*, in *Gli occhi dell'idolo, Ascendenze*

Diversi sono i lavori che trattano della scrittura bilingue. Molti di questi riguardano il primo periodo: dall'esordio tutto francese di *Les Chants de la mi-mort* all'ibrido *Hermaphrodito*. Tra i contributi critici di maggiore interesse vanno ricordati: *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito* di Marco Sabbatini¹⁹⁷; *La Metafisica schiarita* di Maurizio Calvesi¹⁹⁸; *Dal manichino all'uomo di ferro. Alberto Savinio a Parigi (1910-1915)*, Luca Pietromarchi¹⁹⁹; *Savinio musicista, il suono metafisico* di Michele Porzio²⁰⁰; ed infine, di Paola Italia *Il pellegrino appassionato*²⁰¹. Ricordiamo, inoltre, l'articolo di M.- J. Tramuta, *Savinio traducteur: des Dames Galantes de Brantôme à l'autotraduction*²⁰², che prende in esame il lavoro dell'autore nella doppia veste di traduttore e di auto-traduttore. Nell'*Introduction à une vie de Mercure* e in *Achille énamouré mêlé à l'Evergète*²⁰³ Thomas Bernet indaga invece l'uso dell'ironia. Vanno, infine, menzionati gli articoli²⁰⁴ di Giuditta

nietzscheane nella poesia italiana del primo novecento, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 113-119; la Retrospettiva su Savinio e la musica a cura di Giulia Giachin in «Rivista di Musicologia», 1980, n. 1-2; Marzio Pieri, *Le meraviglie della storia. Ancora sullo scrivere di musica* in «Paragone letteratura», 1982, n. 390. Infine, Elisabetta Borghi, *Autore per la radio. È lo strumento che crea l'opera* in «Cinema nuovo», 1991, n. 6.

¹⁹⁷ Marco Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*, Roma, Salerno, 1997.

¹⁹⁸ Maurizio Calvesi, *La Metafisica schiarita: da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, op. cit.

¹⁹⁹ Luca Pietromarchi, *Dal manichino all'uomo di ferro. Alberto Savinio a Parigi (1910-1915)*, Milano, Edizioni Unicopli, 1984.

²⁰⁰ Michele Porzio, *Savinio musicista. Il suono metafisico*, Venezia, Marsilio, 1988.

²⁰¹ Paola Italia, *Il pellegrino appassionato, Savinio scrittore, 1915-1925*, Palermo, Sellerio, 2004.

²⁰² M.- J. Tramuta, *Savinio traducteur: des Dames Galantes de Brantôme à l'auto-traduction*, in *Écrivains-Traducteurs – La traduction à l'œuvre*, Presse Universitaire de Caen, 1998, pp. 77-90.

²⁰³ Thomas Bernet, *L'ironie d'Alberto Savinio à la croisée des discours. Lecture sémiotique de l'"Introduction à une vie de Mercure" et d'"Achille énamouré mêlé à l'Evergète"*, P. Lang, Bern, Éd. scientifiques européennes, 1999.

²⁰⁴ Giuditta Isotti Rosowsky, *Savinio: un auteur, deux écrivains*, in *De Marco Polo à Savinio*, op. cit., pp. 179-188; *Dittico "Capitano Ulisse" – "La casa ispirata"*, in «Il Castello di Elsinore», a. IX, 27, 1996, pp. 31- 60; *Introduzione* in *Parisot-Savinio, Un'amicizia senza corpo*, Palermo, Sellerio,

Isotti Rosowsky sulla scrittura bilingue di Savinio, con particolare riferimento all'*Introduction à une vie de Mercure*.

Va comunque detto che non esiste a tutt'oggi uno studio esauriente sulla questione del bilinguismo, considerata nell'evoluzione diacronica dell'intera produzione letteraria di Savinio. Il nostro contributo critico riguarda le varie fasi del rapporto con la lingua "altra", analizzata attraverso una serie di testi esemplari, temporalmente compresi tra gli anni '10 e gli anni '50. Prendendo le mosse dai precedenti lavori sull'argomento, questo studio intende restituire un quadro più completo della scrittura tra le lingue dell'autore.

2.3. Scrittura bilingue

Per affrontare il problema della scrittura bilingue nell'opera di Alberto Savinio bisogna innanzitutto interrogarsi sul significato stesso della scrittura per l'autore, e di conseguenza, sul suo rapporto con le lingue utilizzate. L'apprendimento del francese risale agli anni della fanciullezza in Grecia, quando Savinio riceve lezioni private da professori di madrelingua che si occupano della sua educazione. L'italiano, in quel periodo, è parlato solo all'interno della famiglia e, come spiega Giuditta Rosowsky,

Jusqu'en 1914 l'italien est donc à la fois sa langue maternelle, mais une langue qui n'a pas de résonance extérieure, et la langue de ses voyages et de ses découvertes sur le sol italien²⁰⁵.

Se il suo debutto letterario è in francese e avviene a Parigi nel 1914, la sua carriera di scrittore prosegue poi quasi esclusivamente in italiano. Dopo una prima fase di sperimentazione linguistica, Savinio procede ad una sempre

1999, pp. 11- 43; *La savinienne "Introduction à une vie de Mercure"*, in «Littérature», n. 108, dicembre 1997, pp. 51-59.

²⁰⁵ G. I. Rosowsky, *Savinio: un auteur, deux écrivains*, in *De Marco Polo à Savinio*, op. cit., p. 179.

più netta separazione nell'utilizzo delle due lingue senza però mai rinunciare all'inserimento di altri idiomi. Come puntualizza ancora la studiosa,

Que la pluralité linguistique à laquelle il a été d'emblée confronté ait aiguisé sa sensibilité pour l'image sonore, qu'elle ait favorisé son goût du rapprochement inusité des mots, cela semble une évidence [...]. Mais cette expérience de la diversité ne va pas sans l'expérience complémentaire des frontières qui séparent les langues, délimitent leur système et assurent leur singularité²⁰⁶.

Ben consapevole delle somiglianze, ma anche delle peculiarità di ogni lingua, Savinio riserva un interesse esclusivo alla parola intesa come segno linguistico arbitrario, così com'è stata definita da Saussure²⁰⁷, e dunque intesa come elemento di congiunzione tra il concetto (significato) e l'immagine acustica (significante). È proprio la "Parola" ad animare il dinamismo e l'ironia della sua scrittura. La ricerca dell'etimo diviene una sorta di vezzo stilistico, un gioco infinito che finisce per privilegiare il significante sul significato, così che la parola ridotta a segno vuoto si carica di inedite virtualità espressive, più o meno giustificate dall'autore attraverso digressioni e nuove etimologie. Si può affermare che per Savinio la parola appare una sorta di giocattolo dalle possibilità infinite che si tratta di "liberare", come asserisce egli stesso in un passo della *Vita di Enrico Ibsen*,

Le parole, assetate di libertà, assetate d'indipendenza, assetate di "personalità" ci mostrano di tanto in tanto [...] anche l'altro loro volto: il volto della loro anima libera²⁰⁸.

Questo bisogno di liberare le parole lo accomuna per alcuni versi a Marinetti anche se, preoccupato di preservare l'originalità della sua opera, Savinio nei resoconti semiautobiografici del primo soggiorno parigino voluta-

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ Fernand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris Payot, 1972.

²⁰⁸ A. Savinio, *Vita di Enrico Ibsen*, Adelphi, Milano, 1979, p. 15.

mente omette qualunque accenno all'attività dei futuristi. Questo eloquente silenzio è ben sottolineato da Pietromarchi,

La questione si apre alle supposizioni: probabilmente Savinio aveva piena coscienza del fatto che le sue opere musicali e narrative si prestavano facilmente ad essere inglobate in una generica area futurista. Il suo silenzio diventa allora un esplicito e marcato atto difensivo contro il quale rivendicare la propria autonomia e originalità, per sottolineare la sua fondamentale estraneità al Movimento e smentire un accostamento critico altrimenti immediato²⁰⁹.

La scrittura di Savinio, dunque, si caratterizza per un bilinguismo che spesso si trasforma in plurilinguismo, dove è la parola ad essere protagonista. In una nota alla ristampa di *Hermaphrodito* del 1974 G. C. Roscioni sottolinea come il plurilinguismo non esaurisca la complessità della scrittura di Savinio,

Il plurilinguismo infatti non è che uno degli ingredienti della sua scrittura. Accanto ad esso si notano i modi, gli esercizi e i giochi verbali che ne costituiscono l'ordinario completamento: neologismi, calchi di altre lingue, composti e incroci, neoformazioni e permutazioni, grafie etimologiche, e ogni sorta di anfibologie e di «freddure» [...]. Non manca neppure la ricerca di effetti comici imperniati sull'interpretazione letterale delle metafore e degli aforismi scoloriti dall'uso, né la tendenza alla divagazione e alla glossa; né soprattutto quella disposizione al sarcasmo e all'invettiva [...] che è il mantice più efficace ad attizzare incandescenti «scontri delle parole», e a comporre leghe verbali inaudite²¹⁰.

Per affrontare il problema della sua scrittura tra le lingue è comunque necessario interrogarsi su quale fosse l'effettiva conoscenza del francese da parte dello scrittore. Secondo il parere di G. I. Rosowsky,

Les études consacrées à Savinio [...] lorsqu'il est question de sa production française, si on admire les exploits de l'auteur, on considère ouvertement ou implicitement que ses maladroites linguistiques relè-

²⁰⁹ L. Pietromarchi, *Dal manichino all'uomo di ferro*, op. cit., p. 20.

²¹⁰ G. C. Roscioni, nota in Savinio, *Hermaphrodito*, 1981, p. 243.

vent d'une connaissance incertaine du français. [...] on se demande, par exemple, qui a corrigé les textes français de Savinio²¹¹.

La studiosa sottolinea come generalmente gli errori linguistici in francese siano stati giudicati ben diversamente rispetto alle «hésitations linguistiques et stylistiques, les approximations, les gallicismes fréquents»²¹² della prima produzione italiana. Infatti, se i primi sono considerati come un vero e proprio difetto linguistico, i secondi vengono imputati alle influenze prodotte dalla frequentazione degli ambienti artistici e letterari francesi e al gesto dadà per la provocazione. Secondo la Rosowsky, l'errore insito in questi giudizi consiste nel considerare come pienamente acquisita, nonostante lo stesso Savinio lo smentisca a più riprese, la perfetta conoscenza dell'italiano che dovrebbe agire da substrato linguistico per il successivo inserimento del francese. In realtà, Savinio riuscirà a padroneggiare la lingua italiana solo dopo un lungo studio.

Nato come musicista, i suoi primi scritti sono legati a questo campo d'interesse. Il primo testo letterario in francese è infatti *Les chants de la mi-mort*, un collage di frammenti per un'opera musicale *in fieri*, mai portata a termine. Per una prima valutazione del livello di conoscenza del francese sarà utile ricordare le vicende editoriali di questo testo. Ne esistono difatti due versioni. La prima è pubblicata sulla rivista di Apollinaire, nell'agosto del 1914. Benché contenga una serie di errori tipografici e di sviste dovuti probabilmente, come ipotizza Rosowsky, ad una mancata revisione del testo a causa delle contingenze storiche (il 3 agosto inizia, infatti, il primo conflitto mondiale), questa edizione dimostra già una buona padronanza del francese. La seconda edizione, rivista nel 1938 da Parisot, risente dei suoi diversi interventi. Oltre a ripulire il testo da palesi refusi, Parisot sostituisce alcune

²¹¹ G. I. Rosowsky, *Savinio: un auteur, deux écrivains*, in *De Marco Polo à Savinio*, op. cit., p. 181.

²¹² *Ibidem*.

parole ed elimina l'indicazione «ACTE II. Deuxième tableau» che introduce l'episodio intitolato *L'évêque*. Come ha sottolineato Sabbatini, quest'ultima modifica altera profondamente la natura frammentaria del testo originario. Secondo la Rosowsky, «les circonstances historiques peuvent être à l'origine d'une édition bâclée de la revue. [...] le fait est que Savinio a accepté ces modifications sans jamais formuler la moindre remarque à leur propos ; il y a souscrit, si bien que cette édition présente la même valeur et la même légitimité que la première»²¹³.

È solo nel 1929, durante il suo secondo soggiorno parigino, che Savinio grazie alla pubblicazione su «Bifur» di *Introduction à une Vie de Mercure*, mostra di aver ormai acquisito una completa conoscenza e padronanza del francese. Come sostiene ancora la Rosowsky, probabilmente le bozze del testo sono state rilette e corrette da mano francese ma, sulla base degli studi del dossier preparatorio effettuati dalla studiosa, si tratterebbe esclusivamente di correzioni di refusi. Le carte rivelano, così, l'assenza di interventi esterni nella fase redazionale del testo.

Questi due esempi testimoniano a sufficienza come l'evoluzione della scrittura in francese sia il frutto di un assiduo lavoro sulla lingua per perfezionarne la conoscenza e per appropriarsene in modo da poterne fare materia plasmabile, capace di esprimere il suo mondo metafisico ed ironico. Un altro elemento importante del rapporto di Savinio con il francese emerge dall'analisi che la Rosowsky ha compiuto sulla corrispondenza, iniziata nel 1938, con il suo editore e traduttore Henri Parisot e che testimonia dei vari progetti di edizione in Francia di alcune delle sue opere. Lo studio della corrispondenza, difatti,

dégage l'impression qu'il se produit chez Savinio un phénomène de concentration et d'immersion dans une langue, peut-être parce qu'il est occupé à la rédaction d'un texte, et que, s'il ne manque jamais

²¹³ *Ivi*, pp.182-183.

d'aisance, il ne retrouve le plaisir de l'autre langue, le français en l'occurrence, et de sa particularité que si un contexte imaginaire la fait vivre²¹⁴.

Di conseguenza, continua la studiosa, «on comprends mieux alors les réticences que Savinio montre, dans les faits, à traduire ses propres textes»²¹⁵.

Infatti, se si mostra particolarmente entusiasta di fronte alla possibilità di pubblicare in Francia, come testimonia la sua sollecitudine nella traduzione di *Angelica o la notte di maggio* per la quale si prospetta una pubblicazione arricchita da alcune sue litografie, allo stesso tempo non nasconde una sorta di «ennui, un dégoût envers une écriture déjà achevée»²¹⁶. Preferisce, infatti, delegare all'amico Dimitri Calvocoressi la traduzione di *Capitano Ulisse*, che sarà successivamente rivista da Parisot.

Il suo rapporto conflittuale con la traduzione potrebbe trovare una spiegazione nel fatto che, in quegli anni, Savinio ha premura di portare avanti un progetto a lungo rimandato, ma mai abbandonato. Si tratta della scrittura della *Vita di Mercurio* della quale aveva composto la sola *Introduction*, pubblicata – come abbiamo già ricordato – nel 1929 su «Bifur». Savinio perseguirà per anni questo progetto, sia in francese che in italiano, senza però mai arrivare a concluderlo. L'interesse di tale progetto risiede nel suo essere stato perseguito così a lungo nell'alternanza delle due lingue. Lo studio della sua lunga gestazione ci consente, infatti, di osservare l'evoluzione nel tempo del suo rapporto con il francese. In effetti, la questione della scrittura bilingue di Savinio sembra imporre un doppio livello di analisi. Da una parte, bisogna tener conto dell'evoluzione della sua conoscenza delle singole lingue impiegate e dall'altra, dobbiamo cercare di spiegare l'alternanza del loro utilizzo. I primi scritti sia francesi che italiani mostra-

²¹⁴ *Ivi*, p. 184.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ *Ivi*, p. 185.

no, infatti, diverse incertezze sintattiche e grammaticali. Le prime prove italiane sembrano addirittura nascere in francese. È una scrittura che cerca ancora il suo stile e che risente dello sperimentalismo avanguardistico di quegli anni. Le parole sono messe alla prova nella loro capacità di essere forgiate e reinventate.

Quando Savinio sceglie di essere, prima di tutto, scrittore italiano, comincia un intenso periodo di studio di questa lingua. Il francese rimane la lingua della corrispondenza con gli amici di Parigi, dei tanti articoli per giornali²¹⁷ e riviste, dei testi che deciderà di tradurre in collaborazione con Parisot²¹⁸, ed, infine, diventa la lingua che si alterna all'italiano nell'incompiuto progetto per *Vita di Mercurio*.

Tante e diverse sono, quindi, le occasioni di sperimentare e confrontarsi con questa lingua "altra", cui si aggiungono le traduzioni dei *Racconti bianchi*, *racconti neri*, *racconti della pazzia* di Maupassant e delle *Le dame galanti* di Brantôme. L'importante numero di testi francesi denota la costante alternanza tra le due lingue che caratterizza la scrittura di Savinio, nonostante la scelta di essere uno scrittore italiano.

2.3.1. Vicende editoriali tra francese ed italiano

Quali sono state le occasioni di sperimentare la lingua altra in alternanza all'italiano? E che ruolo ed importanza hanno avuto tali esperienze all'interno della sua produzione letteraria? Qual è il suo effettivo rapporto

²¹⁷ Ricordiamo a tal proposito l'importante lavoro di raccolta degli articoli di Savinio compiuto da Rosanna Buttier, (*Savinio giornalista. Itinerario bibliografico*, Bulzoni, Roma, 1987), non completo per via del gran numero di articoli scritti dall'autore e delle molte riviste sulle quali egli ha pubblicato. Altrettanto importanti sono *Torre di guardia* e *Souvenirs*, le due raccolte di articoli pubblicate da Sellerio nel 1977. Quest'ultima, in particolare, contiene gli articoli (sia francesi sia italiani) che raccontano di Parigi, dei luoghi che la caratterizzano e dei personaggi che la abitano. Entrambe le raccolte sono state curate da Leonardo Sciascia, la cui attività di scavo e di recupero dell'opera di Savinio ha dato esito alla pubblicazione del volume *Opere. Scritti dispersi. Tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, Milano, Bompiani, 1989.

²¹⁸ Certamente, il lavoro più importante di collaborazione tra Savinio e Parisot è stata la traduzione di *La nostra anima*, che in francese diventerà *Psyché*.

sia con la cultura e la letteratura francesi che con quelle italiane? Per rispondere a queste domande e proseguire, così, nell'analisi della scrittura bilingue dell'autore è necessario far riferimento alle vicende editoriali che ben definiscono l'alternanza delle lingue e distinguere, inoltre, tra i testi scritti direttamente in francese e quelli tradotti dall'italiano. L'esordio francese a Parigi – come abbiamo già ricordato – è del 1914. È in quell'anno che pubblica *Les Chantes de la mi mort* e lo scritto programmatico *Le drame et la musique* su «Les Soirées de Paris» di Apollinaire. L'italiano diventa la lingua della scrittura a partire dal 1915 quando, arruolatosi, Savinio è in Italia tra Firenze e Ferrara. L'inattività militare lo spinge ad un'intensa collaborazione a «La Voce», dove escono i primi capitoli di *Hermaphrodito*. Nel 1917 viene inviato a Salonico ed, in quell'anno, scriverà su «La riviera ligure» di Mario Novaro, su «La Brigata» di Francesco Meriano, ma soprattutto pubblicherà due articoli su «Dada», la rivista di Tristan Tzara, ed altrettanti sulla rivista «Nord-Sud» diretta da Pierre Albert-Birot. Nel 1918 appare in volume *Hermaphrodito*, vero e proprio esordio di ardita sperimentazione letteraria che risente tanto della frequentazione delle avanguardie francesi quanto dell'ambiente fiorentino vociano-futurista. Al termine del conflitto bellico si trasferisce a Milano; nel 1923 è a Roma dove inizia la breve e deludente collaborazione al Teatro di Pirandello. Gli anni Venti sono all'insegna di un'intensa produzione letteraria e di frequenti rapporti con la Francia. Seppur partecipe del clima di “ritorno all'ordine” che attraversa la cultura europea e che in Italia si manifesta nella tendenza classicista dei rondisti, è proprio sulle pagine de «La Ronda» tra il 1920 e il 1922 e nella rubrica «Incontri e scontri» che scrive una serie di articoli dedicati alla cultura francese²¹⁹, trattando in particolare della nascita del Sur-

²¹⁹ Si interesserà in particolare a Pierre Marc Orlan, Alain, Benjamin Crémieux, il «Congrès de Paris», Max Jacob e ad André Maurois.

realismo e dell'opera di Aragon e di Max Jacob. Altrettanto significativa è la sua collaborazione alla rivista di Papini «La Vraie Italie». Iniziata nel 1919 e redatta interamente in francese, la rivista, che si propone di diventare la vetrina europea dell'Italia del dopoguerra; finisce per diventare uno strumento di polemica nei confronti principalmente della Francia. Sempre nel 1919 inizia la scrittura di *Tragedia dell'infanzia* che verrà pubblicata solo nel 1937. Tra il 1919 e il 1922 collabora assiduamente a «Valori Plastici» di Mario Broglio con scritti sull'arte. Tra il 1919 e il 1925 Savinio scrive per diversi giornali²²⁰. Ricordiamo in particolare la collaborazione a «Il Mondo» di Pannunzio, sul quale, nel 1920, pubblica *Sogno ermetico*, racconto semiautobiografico del quale, in seguito, riprende e rielabora alcuni momenti narrativi nei testi dedicati al progetto per *Vita di Mercurio*. Nel 1924 partecipa al numero speciale di «Esprit Nouveau» dedicato ad Apollinaire, mentre su «Galleria» comincia ad occuparsi di cinema. L'anno successivo viene inaugurato il Teatro d'Arte di Pirandello per il quale scriverà il testo e la musica di *La morte di Niobe (Tragedia mimica in un atto con musica)*, ma soprattutto *Capitano Ulisse* (pubblicato solo nel 1934) il quale però per la sua eccessiva complessità verrà messo in scena solo nel '38. Entrambi i testi verranno tradotti successivamente in francese. È anche l'anno della pubblicazione di *La casa ispirata*, ambientata a Parigi. Sempre nel 1925, su «Rivista di Firenze» diretta da Giorgio Castelfranco, pubblica il racconto *Vita dei fantasmi* che, a sua volta, anticipa alcuni momenti narrativi di *Vita di Mercurio* e del quale rimangono tracce di un inizio di traduzione in francese. Solo due anni dopo pubblica *Angelica o la notte di maggio*, testo per il quale negli anni '40 penserà a una traduzione in francese. Nel 1927 torna a Parigi dove si dedica soprattutto alla pittura. Durante questo secondo soggiorno nella capitale francese continua a collaborare con al-

²²⁰ Si tratta di: «Il convegno», «Il primato», «Il Corriere italiano», «Il Secolo XX», «Galleria», «Lo spettatore italiano», «Orizzonte italico»

cune riviste italiane come «L'Ambrosiano», «I rostri» e «L'Italiano». Non mancano, naturalmente, le collaborazioni a riviste francesi d'avanguardia²²¹. Ricordiamo in particolare due pubblicazioni avvenute entrambe nel 1929: *Trio: Sur un tableau, S.O.S., Madrigal*, nel numero 32 di febbraio, sul «Bulletin de l'effort moderne», ma soprattutto, su «Bifur», *Introduction à une vie de Mercure*, prologo di quella che sarebbe dovuta essere *Vie de Mercure*.

Particolarmente interessanti sono, inoltre, sia la pubblicazione prima in francese (nel 1929 su «La revue nouvelle») e poi in italiano (nel 1930 su «L'Italiano») dei racconti *Dieux de là-haut* e *Dei di lassù* dei quali ci occuperemo in modo approfondito nei successivi paragrafi (2.8. e 2.8.1.) che la pubblicazione (30 settembre 1929) sull'«L'Italiano» di *Achille innamorato misto con l'Evergeta*, testo riproposto in francese nella sua stesura completa nel 1933 sul numero 5 della rivista «Le Surréalisme au service de la Révolution».

Nel 1933 torna definitivamente in Italia e dal 1934 si trasferisce a Roma dove rimane fino alla morte. Tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta saranno ancora molte le collaborazioni a riviste italiane e francesi. A partire dal 1938 inizia la corrispondenza con Henri Parisot insieme al quale formula il progetto per la divulgazione in Francia della sua opera. Ricordiamo ancora qualche contributo apparso in alcune riviste francesi: *Fille d'Empereur* («La table Ronde», 1949); *Le compagnon de voyage* («Empedocle», 1950); *La Pianesse* («Revue de Paris», 1950) ed, infine, *Miss Caoutchouc e Drame de l'après-midi entre deux saisons* («Medium, communication surréaliste», 1954).

²²¹ Si tratta di «La revue nouvelle», «Bifur», «Le Surréalisme au service de la Révolution», «Esprit nouveau», «Les feuilles libres», «Bulletin de l'Effort Moderne» e «Les arts à Paris».

Nel 1937 esce la sua traduzione di *Les vies des dames galantes* di Brantôme. Risulta curiosa, da parte dell'autore, l'assenza di riferimenti a questo lavoro del quale non rimane traccia neanche nell'Archivio Bonsanti. Come ha ipotizzato Marie-José Tramuta è molto probabile che questa traduzione, avvenuta tra il 1933 e il 1937, sia nata da un'esigenza finanziaria²²². Si tratta di un testo piuttosto impegnativo da un punto di vista linguistico, ma l'unico accenno all'impegno profuso si trova nella *Prefazione*, dove Savinio così commenta,

Quanto al nostro lavoro di traduzione, noi cercammo di portarlo a compimento con quella coscienza e quello scrupolo di cui natura ci ha forniti²²³.

Secondo Tramuta, la sola ed effettiva traccia lasciata da quest'esperienza è rintracciabile nell'inizio di una nuova fase di scrittura, inaugurata negli anni Quaranta, nella quale prevale l'idea di Brantôme che tutta la sua produzione letteraria debba essere intesa come un'«aimable conversation»²²⁴.

Se nel tradurre Brantôme Savinio procede ad un lavoro solitario, quando successivamente decide di intraprendere la traduzione dei racconti di Maupassant, sceglie invece di collaborare con Anna-Maria Sacchetti. L'edizione, intitolata *Venti novelle*²²⁵, sarà pubblicata nel 1944 e accompagnata dal saggio di Savinio *Maupassant e l'«altro»*. Ricordiamo, infine, che nel 1946 viene finalmente pubblicato in francese *Capitain Ulysse* e, nel 1950, *Psyché*, traduzione di *La nostra anima*.

Pertanto, Savinio comincia la sua carriera scrivendo in francese, prosegue in italiano, ma continua in un'alternanza costante con l'altra lingua grazie

²²² Cfr. Marie-José Tramuta, *Savinio traducteur: des Dames Galantes de Brantôme à l'autotraduction*, in *Ecrivains-traducteurs, la traduction à l'œuvre*, op. cit., p. 79.

²²³ A. Savinio, *Prefazione*, in Brantôme, *Le dame galanti*, Milano, Adelphi, 1994, p. 11.

²²⁴ Marie-José Tramuta, *Savinio traducteur: des Dames Galantes de Brantôme à l'autotraduction*, in *Ecrivains-traducteurs, la traduction à l'œuvre*, op. cit., p. 79.

²²⁵ Guy de Maupassant, *Venti racconti: racconti bianchi, racconti neri, racconti della pazzia*, introduzione di Alberto Savinio, Roma, Tipografia Imperia, 1944.

alle collaborazioni a riviste, ai progetti di traduzione e di scrittura, come *La Vie de Mercure* che, rivela l'autore, «je porte dans ma tête depuis vingt-cinq ans». Ma quali sono i caratteri distintivi di questa scrittura in continua oscillazione tra le lingue? In che modo si evolve? In che modo il bilinguismo, in alcuni testi, diventa plurilinguismo? Cercheremo di rispondere a queste domande iniziando dall'analisi dei primi testi francesi.

2.4. Il primo soggiorno parigino: *Le drame et la musique* e *Les chants de la Mi Mort*

Nel gennaio del 1910 il giovane Andrea de Chirico arriva a Parigi con una formazione culturale da autodidatta come compositore musicale. Trascorsa l'infanzia in Grecia, tra il 1906 e il 1907 è a Monaco, dove approfondisce la sua cultura musicale presso il compositore Max Reger.

Dopo un breve soggiorno in Italia, la scelta di Parigi diviene ineluttabile. Non solo la capitale francese prende il posto di Monaco quale città faro della modernità, ma è qui che pare possibile all'artista mettersi alla prova, libero da ogni tipo di imposizione. La partenza per la capitale francese, come osserva Luca Pietromarchi, sottende infatti la «piena consapevolezza» di sottrarsi agli «impacci», alle «censure» ed ai «conformismi che potevano esistere in Italia e ormai anche in Germania»²²⁶.

Lo stesso Savinio motiverà così la scelta di Parigi sulle pagine di «La Voce»,

Io voglio pensare, lavorare, produrre lì dove accademie e professori non hanno nessun potere esecutivo. Voglio vivere nella città ove l'atmosfera è scarica di Stimmung; fra la gente educata per tradizione o per pigrizia, alla dolce indifferenza. Voglio passeggiare nelle vie e nelle piazze dove non inciampi nell'opprimente tradizionalismo o nei

²²⁶ L. Pietromarchi, *Dal manichino all'uomo di ferro*. op. cit., p. 13.

paralitici o irrigiditi canoni dell'estetica buffona. Io voglio vivere a Parigi²²⁷.

Il ricordo dell'arrivo nella città "dalle tante stazioni" torna sovente nei suoi scritti. Leggiamo infatti in *Souvenirs*: «Nel gennaio del 1910 ero arrivato da pochi giorni a Parigi»²²⁸ e in modo più esplicito nell'*incipit* di *Maupassant e "l'altro"*,

Nivasio Dolcemare arrivò la prima volta a Parigi la sera del 25 febbraio 1910, e quando smontò dal vagone tedesco di terza classe che lo aveva portato da Monaco capitale della Baviera nella Ville Lumière e pose il piede calzato di spessi mocassini sul marciapiede lubrico e lucido della Gare de l'Est, aveva esattamente diciotto anni e sei mesi²²⁹.

Grazie all'amicizia con il critico e compositore di origine greca Michel Dimitri Calvocoressi Savinio si avvicina all'ambiente dei Balletti Russi di Diaghilev. Inizia così un periodo di intensa attività musicale. Compose il balletto *Persée*, il dramma-balletto *Niobé*, la lirica per canto e fagotto *La solitudine*, il concerto per piano e basso *Il cuore di Giuseppe Verdi* ed i concerti per piano e canto *Mes poumons argentés*, *Les chants de la Mi Mort*, *Tristesse et folie d'une chambre à coucher pendant une matinée d'hiver avec soleil* e *Les viscères oeuvillées*.

Ma, come rileva Jean Cocteau a proposito della prima messa in scena del *Sacre du printemps* di Stravinsky, l'avanguardia musicale non riscuote un gran successo nell'ambiente artistico di Montparnasse,

Il convient noter ici une particularité de notre salle: l'absence, sauf deux ou trois exeptions, des jeunes peintres et de leurs maîtres. Absence motivée, je le sus beaucoup après, pour les uns par leur ignorance de ces pompes où Diaghilev ne les invitait pas, pour les autres,

²²⁷ A. Savinio, *La Realtà Dorata*, in «La Voce», Firenze, febbraio 1916, p. 83.

²²⁸ A. Savinio, *Souvenirs*, Sellerio, Palermo, 1976, p. 72.

²²⁹ A. Savinio, *Maupassant e "l'altro"*, Milano, Adelphi, 1995, p. 9.

pour le préjugé mondain.... Toujours est-il que Montparnasse ignore le Sacre du Printemps²³⁰.

È solo nel 1911, con l'arrivo a Parigi del fratello Giorgio che Savinio comincia a pensare a un avvicinamento al mondo della pittura e della letteratura. Bisogna comunque attendere il 1913, quando l'incontro con Guillaume Apollinaire²³¹ provocherà dei profondi cambiamenti nella vita artistica dei due fratelli. Apollinaire aveva conosciuto de Chirico al Salon des Indépendants e presto tra il poeta e i due fratelli de Chirico era nata una profonda amicizia, come ricorda Savinio nel racconto *Figlia di imperatore* incluso in *Casa «La Vita»*,

Animo arrivò a Parigi nel febbraio del millenovecentotredici. Poco tempo dopo conobbe Apollinaire. Questi abitava nel viale San Germano, una casina collocata sul tetto di un palazzo di sei piani. Un giorno Animo arrivò lassù carico di amicizia, e col fiatone ancora in gola dei novantanove gradini saliti, recitò all'autore di *Alcools* alcuni brani di quella poesia in cui la torre Eiffel è paragonata a un mandriano di case. Divennero amici²³².

Tramite Apollinaire, Savinio cessa di essere considerato solo un musicista, per apparire sulle pagine del «Paris Journal» del maggio 1914 «poète, peintre et dramaturge»²³³. Ad aprile, su «Les soirées de Paris», viene pubblicato

²³⁰ Jean Cocteau, *Le Sacre du Printemps*, articolo incluso nella raccolta *Le coq et l'arlequin* (1918), in *Le rappel à l'ordre*, Paris, Librairie Stock, 1926, p. 51.

²³¹ In quell'anno il poeta francese aveva pubblicato *Les Peintres Cubistes*, *Alcools*, *L'Antitradition futuriste* scritto, quest'ultimo in stretto sodalizio con Marinetti e aveva assunto la direzione delle «Soirée de Paris».

²³² A. Savinio, *Casa «La Vita»*, Milano, Adelphi, 1999, p. 208.

²³³ Così osserva Pietromarchi a proposito di questa importante notazione di Apollinaire sulla precoce attività pittorica di Savinio: «Sulla scorta di questo appunto, M. Fagiolo (cf. A. Savinio, *Guida all'opera*, Catalogo, Bolaffi, 1981) fa risalire a questo periodo tre dipinti, ora conservati nell'Archivio romano: due “Partenza degli Argonauti” e Zeus e un borghese”. La tecnica è un misto di collage e di disegno piuttosto malfermo che ha tutta l'incertezza di un primo esordio», in L. Pietromarchi, *Dal manichino all'uomo di ferro*, op. cit., p. 21. Si ricorda che l'Archivio romano di Savinio non esiste più. Tutte le carte dell'autore sono ormai conservate nell'Archivio contemporaneo “Alessandro Bonsanti” presso il Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Viesseux di Firenze, da qui in avanti citato come Archivio Bonsanti o Fondo Savinio.

Le Drame et la Musique, manifesto e saggio teorico sulla concezione della musica nuova, di dichiarata ispirazione nietzschiana. Fatta eccezione per l'attività di critico musicale svolta tra il 1913 e il 1914 sulla rivista franco-belga «Le Guide musical», si tratta del primo scritto francese pubblicato da Savinio.

L'articolo, da un punto di vista linguistico e stilistico, è redatto in un francese corretto e ricercato. Probabilmente il testo è stato riletto da mano francese. Sono però presenti alcune imprecisioni nell'utilizzo delle preposizioni²³⁴ che riflettono uno degli errori grammaticali ricorrenti non solo in francese, ma anche nei primi scritti italiani.

Di particolare rilievo, com'è stato osservato da Pietromarchi²³⁵, è la scelta di Savinio di utilizzare una serie di vocaboli che rivelano il suo desiderio di rifarsi ad una precisa tradizione francese. Già il solo *incipit* contiene una ripetizione che «sembra echeggiare, seppure da lontano e sempre relativamente, l'intento prometeico che informava le lettere di Rimbaud»²³⁶, intento proclamato «dal solo *Je* dell'autore, dalla sua volontà di innovazione»²³⁷. La musica e il dramma, scrive Savinio, devono rinnovarsi in nuovi «domaines vastes et sûrs». L'aggettivo “vaste”, che caratterizza e connota questi nuovi “domaines”, rievoca la poesia di Baudelaire *Voyage*²³⁸ e si pone così «sulla grande direttrice romantica del viaggio verso “l'inconnu”, parola che

²³⁴ Riportiamo di seguito gli errori : «il prend un soin méticuleux de nous décrire»; «elle ne serait plus tenue à illustrer des phénomènes»; «l'on puisse songer d'utiliser les vieux ingrédients dans la façon d'une production».

²³⁵ Per un approfondimento, rimandiamo alla lettura del secondo capitolo dedicato allo studio e all'analisi di *Le drame et la musique* in L. Pietromarchi, *Dal manichino all'uomo di ferro*, op. cit.

²³⁶ L. Pietromarchi, *Dal manichino all'uomo di ferro*, op. cit. p. 33.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ Si pensi in particolare ai seguenti versi del poema: «Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent / Pour partir; cœurs légers, semblables aux ballons, / De leur fatalité jamais ils ne s'écartent, / Et sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons! / Ceux-là, dont les désirs ont la forme des nues, / Et qui rêvent, ainsi qu'un conscrit le canon, / De vastes voluptés, changeantes, inconnues, / Et dont l'esprit humain n'a jamais su le nom!», in Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris. Les Fleurs du Mal*, Paris, Éd. de Lodi, 2008, p. 38.

guida l'impulso all'evasione verso un altrove che trascende il presente»²³⁹. Anche nei versi di *La Jolie Rousse*²⁴⁰ di Apollinaire, pubblicata nel 1918, ritroviamo dei «vastes et d'étranges domaines» che ricordano lo scritto di Savinio. Questi versi centrali del poema di Apollinaire rievocano a loro volta il desiderio di «ricerca del “lieu” di Rimbaud, uno spazio che all'ampiezza di *vaste* associa qui, come ulteriore impulso di dilatazione, l'*étrange* che conduce verso una «contrée énorme où tout se tait»²⁴¹. Come ha ben evidenziato Pietromarchi, l'identità di termini dei due testi sottolinea, ancora una volta, lo stretto legame esistente tra Savinio ed Apollinaire,

«De vastes et d'étranges domaines» (Apollinaire); «des domaines vastes et sûrs» (Savinio). La dissociazione si opera sulla variazione che da «étrange» conduce a «sûr». È questo un aggettivo che sottolinea l'intento principale del testo e che caratterizza il pensiero di Savinio in questi anni: un'esigenza di concretezza, sûr come certo, sicuro, reale e presente. Se in Apollinaire i due termini possono essere collocati ambedue sulla linea di una progressiva accelerazione verso «l'inconnu», «sûr» rivela qui la ferma volontà di arginare, di limitare e concentrare lo spazio aperto da vaste. La contrée nouvelle non si estenderà al di fuori dell'ambito dell'esperienza sicura, quotidiana. Rimane sempre l'impulso verso la scoperta di nuovi territori lirici da aprire alla poesia e alla musica, ma senza la tensione che porta alla fuga o all'evasione²⁴².

Le affinità tra i due artisti si riscontrano, continua Pietromarchi, anche nel confronto tra l'articolo di Savinio e *L'Esprit nouveau et les poètes*²⁴³ di Apollinaire. Da tale raffronto risulta, infatti, che «la dinamica della sorpresa

²³⁹ L. Pietromarchi, *Dal manichino all'uomo di ferro*, op. cit. p. 33.

²⁴⁰ Ricordiamo, in particolare, i seguenti versi: «Nous qui quêtions partout l'aventure / Nous ne sommes pas vos ennemis / Nous voulons vous donner de vastes et d'étranges domaines», in G. Apollinaire, *Calligrammes*, Gallimard, Paris, 2004, p. 28.

²⁴¹ L. Pietromarchi, *Dal manichino all'uomo di ferro*, op. cit., p. 34.

²⁴² *Ivi*, p. 35.

²⁴³ G. Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les poètes* (26 novembre 1917), ripubblicato in *Œuvres Complètes de G. Apollinaire*, Balland-Lecat, Paris 1965-1966, tomo III, pp. 900-910.

come risultante di uno sforzo poetico lucido teso a scoprire (“révéler” scrive Savinio e “dévoiler” Apollinaire) le sconosciute possibilità della modernità è espressa in modo pressoché simile nei due testi. E questa similitudine basta ad allontanare la ricerca musicale di Savinio dalle stanche ed effimere esperienze “moderne”, collocandolo nel novero coraggioso degli artisti “nouveaux”»²⁴⁴. Infine, lo scritto di Savinio contiene delle evidenti assonanze tematiche anche con le riflessioni artistiche e letterarie dei futuristi e dei cubisti, in particolar modo per il comune rifiuto della musica intesa come imitazione della realtà.

Nel mese di maggio dello stesso 1914, l’artista, che ormai si firma Albert Savinio²⁴⁵, tiene un concerto che suscita un enorme clamore per la novità della musica e per la singolare irruenza con cui aveva suonato il pianoforte. A luglio, la pantomima *A quelle heure un train partira-t-il pour Paris?* sancisce il sodalizio artistico tra Savinio, che compone la musica, e Apollinaire, che ne scrive il testo²⁴⁶. Ad agosto, sempre ne «Les soirées de Paris», Savinio pubblica *Les Chants de la mi-mort*²⁴⁷ che viene così presentato da Jean Cérusse,

Dans ce numéro nous publions la préface poétique aux *Chants de la Mi-Mort*, ainsi que deux scènes brèves du même poème: *L’Episcopo* et la *Scène de la Tour*. Ce sont là des fragments du texte dramatique dont Savinio nous fit entendre la partie musicale, au cours de l’audition précitée²⁴⁸.

²⁴⁴ L. Pietromarchi, *Dal manichino all’uomo di ferro*, op. cit. p. 51.

²⁴⁵ Ne è testimone anche la firma alla partitura di *Niobé* (il cui spartito originale è conservato nell’Archivio Bonsanti) dove si legge: «A. Savinio artiste dionysiaque».

²⁴⁶ La pantomima è il frutto di un lavoro collettivo al quale partecipano anche Francis Picabia per l’allestimento degli scenari e Marius de Zayas per la messinscena.

²⁴⁷ In *A quelle heure un train partira-t-il pour Paris?*, in *Le Musicien de Saint-Merry*, poesia di Apollinaire composta solo pochi mesi prima e in *Les chants de la mi-mort* compare per la prima volta il personaggio dell’uomo senza volto, accompagnato dal suo strano entourage. Si tratta del prototipo dell’uomo manichino che diventerà protagonista dei dipinti e degli scritti dei fratelli de Chirico.

²⁴⁸ Jean Cérusse, in «Les Soirées de Paris», n. 27, agosto 1914, Parigi.

Questi testi, insieme ad una serie di *Bellovées fatales* sono, come racconterà lo stesso Savinio a trent'anni di distanza,

i soli ma ignoti equivalenti musicali della straordinaria poesia e della straordinaria pittura di quel tempo: le poesie di Apollinaire, le pitture di Picasso, quelle di mio fratello Giorgio de Chirico²⁴⁹.

Com'è stato suggerito da Michele Porzio, alcune di queste *Bellovées fatales*, componimenti per canto e pianoforte, sono a loro volta riconducibili al progetto di *Les Chants de la mi-mort*. A tal proposito ha, invece, osservato Sabbatini come sia difficile dire «se questi pezzi poetico-musicali, rimasti in larga parte incompiuti, fossero destinati a confluire nell'opera teatrale o se Savinio li avesse successivamente ricavati dal nucleo originario dei *Canti della mezza-morte*»²⁵⁰. Lo studioso continua osservando come, molto probabilmente, altri frammenti di queste composizioni siano stati scelti per essere inseriti in *Hermaphrodito*, pubblicato su «La Voce» nel 1916. In effetti, dell'originario ed ambizioso progetto di Savinio rimangono solo il testo pubblicato sulle «Soirées» e la suite per pianoforte eseguita durante il famoso concerto del maggio del 1914.

Come abbiamo già avuto modo di ricordare, del testo di *Les Chants de la mi-mort* esiste una seconda versione: quella rivista e corretta da Parisot nel 1938. Comparando le due versioni, Sabbatini²⁵¹ ha riscontrato alcune interessanti cambiamenti: correzioni di refusi, miglioramento del francese e cambiamenti tra maiuscolo e corsivo. Tra i refusi più gravi ricordiamo: “en-fuie” invece di “enfouie”, “pointes” invece di “pointent”, “hognant” invece di “grognant” e “cri” invece di “crie”. Le numerose modifiche apportate da

²⁴⁹ A. Savinio, *Opere. Scritti disperse tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, a cura di L. Sciascia e F. de Maria, Milano, Bompiani, 1989, p. 95.

²⁵⁰ M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, op. cit., p. 205.

²⁵¹ *Ivi*, p. 204.

Parisot per migliorare «il francese a volte zoppicante di Savinio»²⁵², mirano ad eliminare gli italianismi dell'autore:

«cercles de nimbes» → * «ceints de nimbes»;
 «a hurlé à mort» → «a hurlé à la mort»;
 «la mère bonne» → «la bonne mère»;
 «premier breuvage» → «premier remède»;
 «d'où pointent» → «où s'encadrent»;
 «du dehors, musique militaire bruyante» → «Du dehors parviennent les éclats d'une bruyante musique militaire»;
 «commencent à remuer» → «commencent à se mouvoir»;
 «ridings coat's» → «redingotes»;
 «Gracieuse mort» → «Gracieuse Mort»;
 «très angoisée» → «angoisée»;
 «il contourne plusieurs fois la statue équestre» → «il tourne plusieurs fois autour de la statue équestre»;
 «tombe à plat» → «tombe à plat ventre»²⁵³

Gli interventi di Parisot correggono e migliorano il testo di Savinio. La Rosowsky sottolinea, però, che uno di questi cambiamenti, vale a dire la modifica di «premier breuvage» con «premier remède», comporta l'annullamento del «parallélisme rythmique et [d'] un jeu de rimes internes»²⁵⁴ tra «premier breuvage à toute ma soif ardente» e «première moisson de tout mon labourage». Citiamo, a riprova, il passaggio originale:

«Ami!...Ami!...Ta bouche est pleine
 de la parole réconfortante
 première réponse à toute ma nostalgie.
 Ami!...Ami!...tes mains sont pleines
 de fleurs aux doux poisons,
premier breuvage à toute ma soif ardente.
 Ami!...Ami!...tes paniers sont pleins
 de fruits meurtriers

²⁵² *Ibidem*.

* Legenda dei simboli utilizzati:

→ significa “diventa”, “è tradotto con”;

= significa “è uguale”, “equivale a”;

↔ significa “in opposizione a”.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ G. I. Rosowsky, *Savinio: un auteur, deux écrivains*, in *De Marco Polo à Savinio*, op. cit., p. 183.

première moisson de tout mon labourage»

In *Les Chants de la mi mort* è già presente, seppur in modo piuttosto circoscritto, la contaminazione linguistica dell'italiano. L'altra lingua compare, non a caso, nell'episodio intitolato *Scène de la Tour* nel quale si moltiplicano e si fanno più espliciti i riferimenti al Risorgimento. L'italiano è utilizzato per lo "chant de volontaires" che si sente provenire da lontano durante l'amplesso tra Daisyssina e l'uomo-giallo. Tale scelta linguistica è carica di significati. Si tratta infatti di uno dei più celebri canti del Risorgimento, l'*Addio del Volontario all'Innamorata*, scritto da Carlo Bosi nel marzo del 1848, vale a dire, come ha osservato Sabbatini, proprio «nel periodo storico in cui sembra svolgersi l'inizio della *Scène de la tour*»²⁵⁵. Pietromarchi²⁵⁶ legge nella scelta di questo canto «l'espressione di un mondo libero dove l'uomo-giallo può assumere una buona dignità»²⁵⁷, mentre per Calvesi esso è il segno che il personaggio, «ormai liberatosi della madre e dell'amante, parte, va forse alla guerra»²⁵⁸; Sabbatini, invece, ritiene che il significato dell'inserimento di questo canto può essere compreso non solo se si considera l'importanza del valore simbolico del Risorgimento per Savinio, momento di rinascita morale ed artistica dell'Italia, ma anche se si tiene conto del valore ironico che esso assume nel contesto dell'episodio nel quale è inserito. Così spiega Sabbatini,

La situazione evocata nel canto è infatti diametralmente opposta a quella vissuta dall'uomo-giallo: invece di dire addio alla sua bella e di servire la patria, il figlio del generale giace con Daisyssina in un amplesso soffocante, quando il padre, fucilato il mattino stesso, ha dedicato tutta la sua esistenza alla lotta per l'Unità d'Italia. Quella

²⁵⁵ M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, op. cit., p. 231.

²⁵⁶ L. Pietromarchi, *Dal manichino all'uomo di ferro*, op. cit., p. 81.

²⁵⁷ M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, op. cit., p. 231.

²⁵⁸ M. Calvesi, *La Metafisica schiarita*, Feltrinelli, Milano, 1982, p. 102.

dell'uomo-giallo è dunque una doppia viltà: nei riguardi della patria e nei confronti del padre-martire²⁵⁹.

Il canto tende perciò a sottolineare il doppio tradimento dell'uomo-giallo che sarà punito con la pazzia che sopravviene, non a caso, proprio nel momento della proclamazione di «Vittorio-Emanuele, re d'Italia!», annunciata da una “*voix (du dehors)*”. Savinio crea un'opposizione tra interno ed esterno, opposizione accentuata dall'utilizzo dell'italiano (il canto) per determinare lo spazio esterno e del francese (racconto dell'amplesso) per quello interno.

È ancora sotto forma di elemento musicale che, poco oltre, Savinio utilizza l'italiano, creando un legame con il precedente canto risorgimentale. Infatti, se quest'ultimo accompagna l'incontro amoroso tra l'uomo-giallo e Daisyssina, questo nuovo canto è quello della madre dell'uomo-giallo che ha appena ucciso Daisyssina. Si tratta, come scrive Sabbatini, di una sorta di «convulsa ninnananna», nella quale vengono raccontati in modo confuso, alternando il francese all'italiano, sia l'omicidio della giovane che la fucilazione del marito della donna.

Nell'invocare ripetutamente il nome del figlio la madre utilizza una serie di vezzeggiativi e nomignoli che all'italiano («Giuseppino! Giuseppino!»; «Giuseppino / mio bambino») e al francese («mon p'tit Jésus»; «mon p'tit cœur, mon p'tit gésier!») alternano un termine spagnolo: “niño”. A proposito del nome dell'uomo giallo, osserva ancora Sabbatini che,

stando alle apostrofi successive della madre [...], il nome dell'uomo-giallo sarebbe Giuseppe, identico cioè a quello della triade di figure risorgimentali formata da Mazzini (il politico), Garibaldi (il guerriero) e Verdi (l'artista).²⁶⁰

²⁵⁹ M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, op. cit., p. 231.

²⁶⁰ *Ivi*, p. 233.

L'uomo-giallo viene, quindi, punito anche per non essersi dimostrato all'altezza del nome che porta.

Infine, l'italiano è ancora una volta la lingua della "voix (du dehors)" che grida «Genova! Genova!», nome del piroscafo del quale si sente, in lontananza, il suono della sirena. Ma è anche la lingua precedentemente usata, nel secondo atto (*L'Episcopo*), dalla "voix (dans un mégaphone)" che manda notizie di un altro piroscafo, la "Santa Barbara".

Ricordiamo, inoltre, che, come hanno già messo rilevato nei loro studi Pietromarchi²⁶¹ e Wilard Bohn²⁶², *Les Chants de la mi-mort* presentano delle evidenti assonanze con la poesia di Apollinaire *Le Musicien de Saint-Merry* e con la pantomima *A quelle heure un train partira-t-il pour Paris?*. Proprio in questi tre testi vediamo nascere un po' alla volta il personaggio dell'uomo senza volto. Diversi studiosi²⁶³ si sono occupati delle ascendenze apollinairiane in *Les Chants de la mi-mort*, riscontrando delle interessanti affinità anche con alcune poesie di *Zone* e di *Alcools*. Di quest'ultima raccolta poetica Marcello Carlino prende in esame la lirica *La maison des morts*, sottolineando che «se la selezione delle figure del testo coincide fino al *plagio*, la combinazione degli stessi elementi, in Apollinaire e in Savinio, segue una logica opposta, asseverativa nel primo, dialettica e polisemica nel secondo»²⁶⁴.

Savinio alla fine degli anni '40 decide di riprendere questo testo per tradurlo in italiano, così da presentare il suo esordio letterario in una nuova veste linguistica. Nell'Archivio Bonsanti sono conservate le tracce di questo pro-

²⁶¹ Si veda ancora il suo studio *Dal manichino all'uomo di ferro*, op. cit.

²⁶² Si rimanda per un approfondimento a Willard Bohn, *Apollinaire et l'homme sans visage. Création et évolution d'un motif moderne. Guillaume Apollinaire, Alberto Savinio, Giorgio de Chirico, Francis Picabia, Marius de Zayas*. Roma, Bulzoni Editore, 1984.

²⁶³ Si ricordano in particolare i lavori di Ugo Piscopo, *Alberto Savinio*, in *Civiltà Letteraria del Novecento*, Milano, Mursia, 1973 e Marcello Carlino, *Alberto Savinio, la scrittura in stato d'assedio*, Bibliotheca Biographica, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1979.

²⁶⁴ Marcello Carlino, *Alberto Savinio, la scrittura in stato d'assedio*, op. cit., p. 68.

getto di traduzione che, seppur portato a termine, non verrà mai pubblicato. Il progetto era nato in occasione della ripubblicazione degli *Chants* ad opera di Parisot nel 1938 nella collana «Un Divertissement». Nell'Archivio sono conservate tre copie dattiloscritte con correzioni autografe. Nel fascicolo numero 7 della scatola 10 si conserva inoltre un foglio strappato e per metà dattiloscritto, con correzioni a mano di Savinio. Riportiamo di seguito il brano. Tra parentesi abbiamo riportato le correzioni a mano dell'autore.

(È questa la) prima opera letteraria di Alberto Savinio, (considerata dai surrealisti uno dei primi esemplari di surrealismo). (Fu) pubblicata nella originale versione francese nel numero del maggio 1914 nella rivista *Les Soirées de Paris* (,) diretta da Guillaume Apollinaire. Pubblicata (poi) in un fascicolo nel 1938 dall'editore Henri Parisot, a Parigi, nella collezione "*Un Divertissement*". Questa è la prima versione italiana fatta dallo (stesso) autore.

Qui finisce la parte dattiloscritta. La restante parte del testo è scritta a mano,

I bozzetti delle scene e dei personaggi (al posto di costumi cancellato) di queste "scene drammatiche" furono dipinti dall'autore (stesso, cancellato) nel 1914. I bozzetti dei personaggi (l'uomo calvo e l'uomo giallo) sono l'origine dei "manichini" della pittura cosiddetta "metafisica".

Questo frammento è evidentemente l'introduzione prevista dall'autore all'edizione italiana degli *Chants*. Nello stesso fascicolo è infatti conservato il dattiloscritto della traduzione del testo, con correzioni a mano dell'autore. A molti anni di distanza Savinio sembra aver sentito il bisogno di ritornare sulla sua prima opera e di fornirne una versione italiana.

Se si confrontano i due testi si osservano alcune interessanti scelte di traduzione:

- nell'*Introduzione poetica* o *Préface poétique* Savinio sceglie di tradurre «perruquier méridional» con «barbiere napoletano», connotando in modo più preciso l'oggetto del paragone.
- Nell'*Atto secondo*, *L'évêque*, scioglie l'anafora del testo francese giocando, al suo posto, con il raddoppiamento dei personaggi in scena: «**Des hommes noirs** en fer forgé passent / **Des hommes noirs**, ondulés par des contorsions» viene infatti tradotto con «**Due uomini neri** di ferro battuto /

Quattro uomini neri, contorti da tremendi dolori viscerali».

- Il passaggio precedente presenta altre interessanti varianti rispetto alla versione francese. Leggiamo infatti: «Des hommes noirs en fer forgé passent en se traînant le long du mur et en hognant. On entend sans discontinuer un roulement de tambour. Des hommes noirs, ondulés par des contorsions, tordus par d'affreux maux de viscères, recouvrent d'un lourd manteau l'homme-chauve, puis ils sortent en fléchissant les jambes et en gémissant» → «Due uomini neri di ferro battuto passano lungo il muro trascinandosi a stento e gemendo. Rullo ininterrotto di tamburo. Quattro uomini neri, contorti da tremendi dolori viscerali, ricoprono l'uomo calvo con una pesante coperta, poi se ne vanno piegando le ginocchia e urlando». Il primo periodo sottolineato è tradotto in italiano in modo più lapidario ed incisivo: viene eliminata la forma impersonale, l'unico protagonista è il rullo dei tamburi. La traduzione italiana gioca sull'allitterazione della lettera - r - e della lettera - t - che rievocano il suono stesso del tamburo, accentuato anche dalle doppie (- l -, - r - e - t -). Inoltre, il raddoppiamento da due a quattro uomini sembra voler sottolineare l'andamento binario della marcia militare evocata dal rullo dei tamburi e quindi dell'elemento musicale che doveva originariamente caratterizzare il testo e che, a causa della distanza temporale della traduzione, sembra voler essere in questo modo ricordato. «Ondulés par des contorsions» è invece completamente omesso in italiano, forse perché ormai percepito come una ripetizione della proposizione successiva.
- «On entend l'horrible bruit d'une toile écrue que l'on déchire» → «L'orribile rumore screzia l'aria della tela stracciata». Anche in questo caso Savinio sceglie di eliminare la forma impersonale del francese introducendo un soggetto esplicito: il rumore.
- «Gymnastique suédoise» → «ginnastica da camera». Il termine francese viene qui adattato al suo equivalente italiano, perché sia comprensibile.
- «Une draperie noire divise la chambre» → «Una tenda nera separa la camera in due parti». In italiano Savinio specifica con più esattezza il luogo descritto.
- «Près du sol une ouverture carrée d'où pointent les antennes d'un trois-mâtes» → «Presso al suolo un'apertura rettangolare onde spuntano i tre alberi di un veliero». Nel passaggio dal francese all'italiano Savinio sceglie di variare la forma dell'apertura che da quadrata diventa rettangolare.
- «Le centre, là, point rouge, / attire comme l'amiant...» → «Il centro, là, punto rosso, attira come la calamita il ferro». Ancora una volta in italiano Savinio sente la necessità di essere più chiaro, così rende esplicito il paragone.

- «Du revers de sa mule il écrase un faucheur qui grampait sur le mur» → «Si toglie la pantofola e schiaccia uno scarafaggio che saliva il muro». Se in francese ci si trova già in *medias res*, la variante della traduzione specifica il momento precedente all'azione principale compiuta dal bambino.
- «l'homme-jaune et Daisyssina endormis» → «l'uomo giallo e Daisissina affiancati nel sonno». In italiano Savinio sceglie un'immagine più aulica e poetica.
- «La mère enfonce la lancette dans le sein de Daisyssina» → «La madre caccia la lancetta nella mammella sinistra di Daisissina». Ancora un esempio in cui l'autore aggiunge un dettaglio, un particolare in più in italiano come per un'esigenza di maggior chiarezza, in una sorta di ipercorrettivismo.
- «Il fait des gestes angoissées qui le dénoncent en proie d'un cauchemar» → «Lotta con un incubo». In questo caso la scelta traduttiva, che elimina le circonlocuzioni del francese, rende più immediata e lapidaria l'azione descritta.
- «La folie l'assaille» viene completamente omesso in italiano.
- «Les roues énormes tournent vertigineusement, roulées dans les courroies de cuir; les pistons jaillissent par saccades, et replongent dans leurs étuis d'acier» → «Le ruote enormi girano prima lente, poi sempre più presto, infine vertiginosamente». Savinio procede, in questo caso, ad una vera e propria variante del testo francese. In italiano viene descritto l'aumento della velocità alla quale le «ruote enormi girano», mentre nel testo originario non c'è progressione, ma le macchine funzionano già ad un ritmo vertiginoso e Savinio è interessato a descriverne il movimento.
- «Près de la fenêtre large» → «all'apertura rettangolare». Questa volta la variante italiana rende meno precisa l'indicazione.
- «On voit sur les places vastes et silencieuses / les sentinelles d'acier passer et repasser» → «Sulle piazze vaste e silenziose le sentinelle segnano il passo». I due versi francesi sono tradotti in un solo verso italiano nel quale è assente il verbo impersonale, rendendo protagonisti dell'azione le sentinelle, ora non più caratterizzate dall'attributo «d'acier». Il verso italiano è più conciso ed essenziale.
- «le palmier de la «Samaritaine» se courbe jusqu'à l'eau / et il n'y a pas de vent» → «Si china l'albero sul fiume / eppure non c'è alito di vento». Anche in quest'ultimo esempio l'italiano semplifica il testo francese, rendendolo meno ricco di dettagli attraverso un'operazione opposta a quella

compiuta in altri casi precedenti. Protagonista in italiano è, infatti, un albero del quale non si specifica il genere.

Come risulta evidente dagli esempi che abbiamo appena analizzato, nel passaggio dal testo francese alla versione italiana Savinio tende a sostituire la forma impersonale con una forma esplicita, a cambiare il punto di vista, o ancora ad aggiungere dettagli e precisazioni. Probabilmente, quest'ultima caratteristica potrebbe essere spiegata dalla notevole distanza temporale esistente tra le due versioni del testo. Le provocazioni e gli sperimentalismi avanguardistici sono, ormai, solo un lontano ricordo.

Il fascicolo numero 9 della scatola 10, databile tra il 1914 e il 1952, contiene due prove dattiloscritte di traduzione degli *Chants*. Entrambe presentano delle correzioni a penna nera dell'autore.

Per il confronto testuale che presentiamo qui di seguito abbiamo attribuito il nome di primo dattiloscritto al testo che presenta maggiori correzioni a penna, perciò presumibilmente precedente all'altro, che abbiamo perciò nominato secondo dattiloscritto. Se si osservano le correzioni, il secondo dattiloscritto sembra essere la versione di poco precedente del dattiloscritto appena analizzato, contenuto nel fascicolo numero 7 della scatola 10²⁶⁵.

Primo dattiloscritto:	Secondo dattiloscritto:
di un barbiere meridionale (baluardo ondeggiante)	Di un barbiere napoletano (ondeggiante baluardo)
Le uova sono calde, molli, il guscio Freme - membrana della cornamusa-	Calde le uova, molli, il guscio Freme - membrana della cornamusa-
appare come un neonato	come un neonato
Plasmato di dolore, plasmato di pas-	fatto di dolore, fatto di passione, fatto di

²⁶⁵ Nella stessa scatola è, inoltre, conservato, nel fascicolo numero 10, il dattiloscritto della traduzione italiana di *Les Chants de la mi-mort* ad opera di Rashida Agosti. Sorprende la scelta di tradurre «la mi-mort» con «la piccola morte». Tale scelta risulta piuttosto arbitraria se si tiene conto della traduzione compiuta dallo stesso Savinio, che invece scrive «la mezza morte».

sione e plasmato di gioia	gioia;
spuntano i piedi calzati di pianelle rosse.	spuntano due piedi calzati di pianelle rosse.
I pescicani scherzosi ruzzano nell'oceano;	Gli scherzosi pescicani ruzzano sull'oceano.
ristretta alla misura di un fantoccio	ristretta alla misura di una bambola
prima messe di tutte le mie semine	prima messe di tutte le mie seminagioni
il velo del tempio si torse e poi cadde in cenere.	il velo del tempio si attorse e poi cadde in cenere
proteggi i tuoi occhi sigillati dalla buia luce	guardati gli occhi sigillati dalla buia luce
È notte alta ma ugualmente il cielo è azzurro.	È notte ma il cielo è azzurro
il posto del cuore segnato sul petto da un cuore rosso	il cuore segnato sul petto da un cuore rosso.
L'orribile rumore si sente della tela stracciata e nell'istante medesimo, il rullo del tamburo cessa.	L'orribile rumore screzia l'aria della tela stracciata. Nell'istante medesimo il rullo del tamburo cessa.
Gli uomini-bersaglio stirano le braccia di ferro, dopo di che rigidamente, fanno dei movimenti di ginnastica da camera.	Gli uomini-bersaglio stirano le braccia di ferro e rigidamente comunicano dei movimenti di ginnastica da camera.
Sembra l'interno di una nave	Potrebbe essere l'interno di una nave
cielo delle altitudini	cielo di altitudini
Nel fondo, un letto pesante come un catafalco	Nel fondo un letto peso come un catafalco
Altre statue negli angoli	Altre statue sparse un po' dappertutto
attira come calamita	attira come la calamita il ferro
poi, tremante, osserva l'insetto che agita ancora un'antenna	poi tremante osserva l'insetto che batte ancora un'elitra.
l'uomo giallo e Daisissina addormentati	l'uomo giallo e Daisissina affiancati nel sonno
Il cavallo di bronzo del re comincerà a galoppare	Il cavallo di bronzo del re comincia a galoppare
la gioia delle mie mamme!	la gioia delle mie mammelle!
Lotta con un incubo	Lotta con l'incubo

La madre continua a cantare con voce dolcissima	La madre continua a cantare con dolcissima voce
è scesa la notte intanto	è scesa intanto la notte
angosciatissima ma contenta	angoscia ma contenta
La vecchia si rimpicciolisce. Si trasforma in una grande bambola di pietra.	La vecchia si rimpicciolisce fino a ridursi a una bambola di pietra.
gira più volte intorno alla statua equestre, e nello scatenarsi di un temporale improvviso esce.	gira più volte intorno alla statua equestre del suo collega, esce nell'improvviso scatenarsi di un temporale.
L'uomo giallo, tramortito dalle vertigini, cade bocconi sul tappeto scarlato.	Tramortito dalle vertigini, l'uomo giallo cade bocconi sul tappeto scarlato.
Le ruote enormi girano lentamente, poi sempre più presto, infine vertiginosamente.	Le ruote enormi girano prima lente, poi sempre più presto, infine vertiginosamente.
L'uomo calvo, immobile, le braccia incrociate sul petto, canta gravemente il "canto della notte"	Immobile, le braccia incrociate sul petto, l'uomo calvo canta gravemente il "canto della notte"
carico della mia carne ammolita	carico della mia carne floscia
Strano era il tuo corpo	Strano il tuo corpo
Soli somiglianti a fiori di ottone	Soli che somigliano a fiori di ottone
luce cremosa ove gli uccelli severi	luce cremosa in cui gli uccelli severi
Gli uccelli di metallo stendono le ali inflessibili	Gli uccelli metallici stendono le inflessibili ali
le sentinelle di acciaio sentano il passo	le sentinelle sentano il passo
Addio. Le sorgenti tacciono. Io pure sono un angelo morto.	Addio. Le sorgenti non parlano più. Anch'io sono un angelo morto.

Gli esempi che abbiamo riportato mostrano come nella maggior parte dei casi le variazioni da un dattiloscritto all'altro riguardano l'ordine delle parole, oppure la riformulazione di una stessa frase perché risulti più incisiva. *Les Chants de la mi-mort*, dunque, segnano il passaggio definitivo dalla musica alla letteratura e, contemporaneamente, la fine del suo primo sog-

giorno parigino ed il “trapasso” dal francese all’italiano e, dunque, d’identità, dell’autore. Prima di essere riconosciuto come autore italiano, Savinio si è dovuto misurare con la scrittura in francese.

Tra il 1914 e il 1915, infatti, Andrea de Chirico muore e rinasce non solo in un'altra lingua e in una nuova espressione artistica, ma anche in un altro se stesso, diventando Albert Savinio e poi finalmente Alberto Savinio, versione italianizzata di Albert Savine, «traducteur et éditeur, c’est-à-dire doublement un passeur»²⁶⁶.

Artista dai molteplici “io”, Savinio torna più volte a giocare con l’etimologia del suo nome di battesimo. A commento della citazione della poesia del fratello, pubblicata su *Hermaphrodito*, si legge, infatti,

Valga a secondar la mia profezia, l’etimologia che scopro nel suo nome: Chirico, cittadino di Firenze, ma anticamente oriundo dalla Sicilia, deriva indubbiamente dal Κορυξ greco, che è quanto dire *araldo*, *annunziatore*²⁶⁷.

Il cognome evoca la figura del messaggero divino Mercurio, ma soprattutto l’etimologia di Κορυξ, con il riferimento all’origine siciliana della famiglia, attesta il radicamento profondo nell’Italia degli antenati. Si può ipotizzare che, trattandosi del primo lavoro letterario scritto in italiano, Savinio intendesse presentarsi al pubblico in tutta la sua complessità, coi molteplici volti della sua multiforme identità. Quando, negli anni ’40, prepara una presentazione per la pubblicazione delle litografie di Fabrizio Clerici, così egli scrive,

tu come Clerici e io come Chirico siamo oltre a tutto anche parenti, perché io pure come Chirico, o Cherico, o Chierico mi unisco alla tua stessa radice *clericus*, e assieme risaliamo al comune *klericos* e *kleros*, cioè a dire *quello che tocca in sorte*. A noi che toccherà in sorte? Tutto. Poiché questa è la misteriosa virtù di noi stendhaliani, di avere la nostra propria sorte nella sorte di tutte le cose, dalle massime alle mi-

²⁶⁶ Evanhélia Stead, *La figure d’Ulysse, entre Giorgio de Chirico e Alberto Savinio*, in *Et in Fabula Pictor*, op. cit., p. 70.

²⁶⁷ A. Savinio, *Hermaphrodito*, op. cit. p. 27.

nime, e di essere noi soli come voleva essere Nietzsche, come una volta erano gli dei: dappertutto e in nessun luogo²⁶⁸.

In questo caso, Savinio elabora una particolare etimologia volta a sottolineare i tratti distintivi della sua identità di artista. Il dilettantismo alla Stendhal²⁶⁹, poiché, come rivela il suo nome, tutto gli “tocca in sorte”. L’essere «dappertutto e in nessun luogo» di Mercurio, il suo divino *alter ego*.

2.5. I primi scritti italiani: tra francesismi e incertezze sintattiche

Se durante il soggiorno parigino l’ibridismo linguistico era caratterizzato da brevi incursioni dell’italiano in testi francesi, la situazione si rovescia a partire dal maggio del 1915, data che coincide con il trasferimento in Italia dei fratelli de Chirico. Tale avvenimento, come abbiamo ricordato a proposito di de Chirico, viene suggellato dall’articolo di Soffici su «Lacerba» nel quale, per la prima volta, i due fratelli sono presentati al pubblico italiano. Entrambi arruolati, sono prima a Firenze e poi a Ferrara dove conoscono Filippo De Pisis, Carlo Carrà e il poeta Carlo Govoni. Durante i mesi ferraresi Savinio intensifica la sua corrispondenza con Soffici e Papini, ma soprattutto inizia a collaborare a «La Voce» sulle cui pagine pubblica i primi capitoli di quello che sarà il futuro romanzo *Hermaphrodito*.

Il primo articolo che pubblica nella rivista è *La realtà dorata*. Di questo scritto, redatto dapprima in francese e quindi in italiano, Savinio affida a Papini la revisione stilistica della versione definitiva. Leggiamo infatti in una lettera,

Le do facoltà di sfrondare i miei scritti; tanto più che quei periodi che Lei critica sono, anche a parer mio, i meno importanti. – Altro che disabituato dall’italiano! Io, italiano, non ho mai scritto nella mia lin-

²⁶⁸ Fabrizio Clerici, *Dieci litografie*, con uno scritto di Alberto Savinio, Presso l’autore, Milano, 1942, p. 22.

²⁶⁹ Modello d’autore che vive e scrive a sua volta tra Italia e Francia.

gua! Quei periodi che le paiono più francesi che italiani, sono appunto delle note scritte in francese e tradotte con sommo fastidio²⁷⁰.

Savinio confessa, così, il suo bilinguismo ancora incerto, motivo di una scrittura tutta pervasa da francesismi. Non fa mistero, infatti, delle sue difficoltà a scrivere correttamente in italiano, ammette di aver bisogno di una prima stesura in francese, ma confessa anche il fastidio che gli procura tale operazione. Com'è stato osservato da Paola Italia, *La realtà dorata* contiene una numerosa serie di «imprecisioni e scorrettezze lessicali, grammaticali e sintattiche, poi corrette (probabilmente dallo stesso Papini), che sono particolarmente significative per intendere l'apprendistato linguistico, e quindi espressivo e artistico, del giovane esordiente»²⁷¹. La studiosa continua elencando quegli errori che, tenendo conto dei refusi di battitura, sono distinti in precise categorie: accentazioni sovrabbondanti o irrazionali (frequente l'uso del circonflesso di derivazione francese), scempiamenti e geminazioni («supereccellentemente», «obrobrio», «incapucciati», «brittanica», «dapertutto», «sfarfaleggianti», «Quel'intrecciato»; «arrettata nelle razzie poliziesche», «barbaggianni», «fetticcio», «pittoccate», «sfibrati», «s'avverrò») e concordanze di genere e numero («sacrosante furore», «tradizioni galante», «da quelle mediocre», «non sarebbero simile»). Savinio, inoltre, usa in modo discontinuo e spesso erroneo le preposizioni articolate, le particelle pronominali, gli avverbi, i participi passati («L'ha maturito»). Inevitabili, inoltre, alcuni francesismi: «s'avansò», «eminemente», «lettre», «regenerano».

Ricordiamo a tal proposito che, come osserva Sabbatini, l'«ermafroditismo linguistico dell'articolo, illustrato da un bilinguismo fieramente esibito, è il passaporto culturale con cui Savinio intende presentarsi ai lettori italia-

²⁷⁰ Lettera a Papini del 17 gen. 1916, in M. Calvesi, *La metafisica schiarita*. op. cit., p. 153. .

²⁷¹ P. Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore. 1915-1925*, op. cit., p. 25.

ni»²⁷². Se, osserva ancora lo studioso, fatta eccezione per *Atlas*, solo testo francese che, in quegli stessi anni «si arrischia sul terreno dello sperimentalismo linguistico»²⁷³, i contemporanei scritti francesi sono caratterizzati da una prosa «castigata e misurata», (probabilmente rivista dagli amici parigini); *La realtà dorata* è, invece, debitrice di *Desinenza in A* di Carlo Dossi, autore del quale Savinio riterrà soprattutto la lezione della densità stilistica e dello sperimentalismo linguistico²⁷⁴. In effetti,

[...] in quella che rimane in assoluto una delle prose stilisticamente più dense, il giovane scrittore sembra applicare quasi alla lettera i precetti enunciati nel Margine alla *Desinenza in A* sfoggiando una maestria retorico-stilistica non inferiore a quella del grande Lombardo²⁷⁵.

I due scritti hanno in comune la matrice metaforica di fondo, che se in Dossi è da leggersi come un attacco polemico ai suoi critici, in Savinio, invece, è intesa a sottolineare l'opposizione tra gli artisti moderni, tra i quali include se stesso, e i *pompier*.

In particolare, Savinio si appropria in modo originale della metafora della guerra, alla quale sovrappone quella dell'affezione cutanea e dei disturbi digestivi (metafora, quest'ultima che verrà ripresa e sviluppata anche in altri testi, quali per esempio *Introduction à une vie de Mercure*). Osserva ancora Sabbatini,

La densità del linguaggio figurato e il gusto saviniano per le metafore continuate hanno non poche attinenze con quel procedimento dossiano che Gaetano Mariani ha chiamato «parola – immagine» che consiste, come recita il «Margine alla *Desinenza in A*», nello «stipare

²⁷² M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, op. cit., p. 126.

²⁷³ M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, op. cit., nota n. 29, pp. 136-137.

²⁷⁴ Per un'analisi retorico-stilistica più approfondita si rinvia a Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, op. cit., pp. 129-137.

²⁷⁵ *Ivi*, p. 129.

quanto più senso si possa in ogni frase », «raddoppiare», «triplicare» i sensi²⁷⁶.

Proseguendo l'analisi retorico-stilistica di *La Realtà dorata*, si possono osservare altri importanti punti di contatto con la scrittura di Dossi: la complessità della strutturazione sintattica, la passione per la divagazione e l'amplificazione, la contaminazione e l'accozzaglia di generi e di registri diversi, la ricerca dell'espressione rara e bizzarra ed, infine, il plurilinguismo²⁷⁷.

Relativamente alla componente linguistica Savinio, seguendo l'esempio di Dossi, utilizza una grande varietà lessicale: voci aulico-letterarie, vocaboli stranieri (francesi e tedeschi), espressioni di sua invenzione («pantalonesco», «super eccellentemente», «paolottico»), linguaggio specialistico («ipertrofia della milza», «accesso di coliche epatiche», «eczema», «dispeptico») o ancora vocaboli non comuni o rari, usati di preferenza nel loro senso traslato ed, infine, il recupero dell'accezione originaria di espressioni idiomatiche. Inoltre, così come Dossi sfrutta le potenzialità espressive del dialetto milanese, a sua volta Savinio sfrutta quelle del francese attraverso una sperimentazione linguistica che ritroviamo anche nei successivi testi di questo primo periodo.

Seppure il gusto per la densità stilistica riaffiori a più riprese nei testi italiani di quegli stessi anni, esso sarà del tutto assente nel secondo scritto pubblicato a puntate su «La Voce», *Hermaphrodito*. Tale assenza è probabilmente il risultato delle critiche di Papini, ma anche del desiderio di ricercare uno stile proprio e più autonomo.

²⁷⁶ *Ivi*, p.132.

²⁷⁷ Cfr. M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, op. cit., p. 133.

2. 5.1. *Hermaphrodito*

La pubblicazione di *Hermaphrodito* segna quello che può considerarsi come l'esordio ufficiale in italiano. Non scevra da contaminazioni linguistiche, tale opera dimostra la raggiunta padronanza della lingua italiana da parte dell'autore, sempre più impegnato a definire il suo stile letterario. *Hermaphrodito* si costituisce di una serie di racconti che compongono la prima sezione del libro omonimo, pubblicato nel 1918 e definito anni dopo dallo stesso Savinio come il contenitore di tutte le sue opere successive.

La pubblicazione in volume del composito romanzo è seguita e portata avanti da de Chirico che, come ricorda Paola Italia, in quegli anni si occupa della produzione letteraria del fratello. Infatti, dopo la partenza per Salonico di Savinio, de Chirico, rimasto a Ferrara, si fa carico di promuovere gli scritti del fratello che cerca di far pubblicare sulle più importanti riviste del tempo («Avanscoperta», «La Diana», la «Brigata», «La Raccolta» e il «Tempo»). È in quello stesso periodo che, come abbiamo già avuto modo di ricordare (cap. 4, paragraf. 3), de Chirico si propone a sua volta di pubblicare una raccolta di liriche che comprenda il poema programmatico in prosa *Zeusi l'esploratore* e undici frammenti poetici, «sorta di *illuminations* avvicinabili ai «chimismi lirici» di Soffici»²⁷⁸. Ma il progetto non verrà mai realizzato.

Già nel titolo *Hermaphrodito* annuncia la sua complessità. Il romanzo si compone di molti racconti italiani e di alcuni francesi ed è diviso in due parti del tutto autonome ed indipendenti l'una dall'altra. La prima, come osserva Paola Italia, «può essere assimilata a uno dei concerti o melodrammi che Savinio aveva elaborato sin dal 1909, come il *Poema fantastico* o *Le trésor de Rampsenit*. [...] Anche la struttura è costruita su un modello mu-

²⁷⁸ Paola Italia, *Il pellegrino appassionato*, op. cit., p. 67.

sicale e i titoli delle varie sezioni ricalcano quelli di brani musicali»²⁷⁹. Il primo testo è *Prélude. Tête-antichambre de ministre*, estratto da *Les Chants de la mi-mort* e seguito da *Drame de la ville méridiane* che si compone di brani francesi di opere «ideate e forse composte a Parigi, di natura prettamente teatrale, nate per essere musicate e allestite scenograficamente»²⁸⁰. Simmetricamente segue *Drame de l'après-midi entre deux saisons* che rinvia sia al poema *Après-midi d'un faune* di Mallarmé che a *Prélude de l'après-midi d'un faune* di Debussy. La prima parte si chiude con il *Finale*. La seconda parte è costituita, invece, da due diversi progetti narrativi. Il primo è incentrato sulla “città inquietante”, vale a dire Salonicco. Si tratta di un insieme tematicamente coerente di racconti, ma inseriti in un ordine cronologico scorretto. *Isabella Hasson*, infatti, «nonostante sia stato scritto e collocato prima della *Partenza dell'Argonauta*, racconta fatti occorsi successivamente [...]». Un errore che un autore (e forse un buon redattore) non avrebbe dovuto lasciarsi sfuggire»²⁸¹. Il secondo progetto, invece, è *La partenza dell'argonauta*, dedicato a Papini. Si compone in modo autonomo come un romanzo nel romanzo ed è suddiviso in più capitoli che terminano con un *Epilogo*.

L'intero romanzo ha quale conclusione *L'orazione sul tetto della casa*, l'ultimo testo composto da Savinio a Salonicco.

Per comprendere l'origine di questa scrittura composita, Paola Italia ripercorre l'evoluzione del volume analizzando le coeve vicende biografiche di Savinio e di de Chirico. Ne rievocheremo a nostra volta le tappe principali. Nel 1917 Savinio, in una lettera, annuncia a Soffici il progetto per una raccolta di scritti «editi ed inediti». Il giovane autore ha allora già pubblicato *Microscopio-Telescopio*, *Dio-Ruotalibera* e *Un bagno russo*.

²⁷⁹ *Ivi*, p. 68.

²⁸⁰ *Ivi*, p. 69.

²⁸¹ *Ivi*, p. 68.

Nel luglio dello stesso anno Savinio viene inviato a Salonicco dove si ritrova a svolgere lo stesso lavoro di ufficio che gli era stato assegnato a Ferrara. Decide allora di diventare corrispondente di guerra e di raccontare la propria esperienza. Tale progetto si sarebbe dovuto concretizzare in un libro, *La città inquietante*, del quale compone solo due capitoli, *Isabella Hasson* e *Il sogno del signor Tuttosanto*. Nel marzo del 1918 inizia la collaborazione al «Tempo» come corrispondente dall'estero. Il primo articolo pubblicato è *Partenza dell'argonauta*, ancora un testo di *Hermaphrodito*.

Il 9 marzo 1918 Savinio scrive a Soffici dei suoi tre progetti: *La partenza dell'Argonauta*, che vorrebbe pubblicare in volume dopo la fine della guerra; *La città inquietante*, che dovrebbe raccontare i fatti di Salonicco e del quale ha già composto *Isabella Hasson* e *Il sogno del signor Tuttosanto*; ed infine, l'«opuscolo» di scritti raccolti da de Chirico (che costituirà il primo nucleo di *Hermaphrodito*), che vorrebbe pubblicare presso le «Edizioni della "Voce"». Nel frattempo de Chirico mette in atto il progetto editoriale di «una raccolta di prose e poesie di Savinio (cose inedite)»²⁸² per la quale chiede l'aiuto di Carrà perché venga pubblicata presso «i librai di Milano». Sarà poi Papini ad occuparsi della pubblicazione della raccolta che darà origine a *Hermaphrodito*. In una lettera si possono leggere le indicazioni editoriali suggerite da de Chirico circa l'ordine dei racconti,

La mia prefazione bisogna sopprimerla. In quanto alla disposizione delle prose la potresti fare tu. Si potrebbe per esempio mettere in principio l'*Hermaphrodito* e in fine la prosa di Salonicco; il resto in mezzo.

In quanto al titolo del libro ci penserò e te ne manderò alcuni; tu sceglierai a meno che tu non ne trovi uno migliore dei miei²⁸³.

²⁸² Lettera di de Chirico a Carrà del 14 febbraio 1918.

²⁸³ Paola Italia, *Il pellegrino appassionato*, op. cit., p. 79.

Hermaphrodito, nella sua forma compiuta (priva, per una serie di ritardi, del racconto *Il sogno del signor Tuttosanto*), appare sempre di più come il risultato di «un'operazione editoriale condotta in primo luogo da Giorgio, che progetta il libro, lo trascrive, lo assembla e ne scrive la prefazione, e della madre Gemma che si incarica di presentarlo direttamente a Papini e prende contatti anche con Prezzolini».²⁸⁴ Per la pubblicazione del suo primo volume Savinio si affida così interamente al fratello e, successivamente, a Soffici che subentra, per le revisioni delle bozze, dopo la firma del contratto con Vallecchi. Il confronto tra i singoli racconti usciti in rivista e la loro versione in volume rivela alcune interessanti differenze. Si tratta principalmente di correzioni presumibilmente apportate da Soffici (in particolare per *Hermaphrodito. Microscopio-Telescopio*) e di modifiche²⁸⁵ al testo operate dallo stesso Savinio, queste ultime particolarmente rilevanti nel capitolo *Partenza dell'Argonauta*. Proprio a causa di queste correzioni la pubblicazione viene ritardata. Stando alla corrispondenza tra Savinio e Soffici, l'autore rivela una certa insofferenza di fronte a tali rinvii, poiché ormai è proiettato verso nuovi progetti di scrittura. Ricordiamo, in particolare, alcuni testi composti, a loro volta, durante il soggiorno a Salonicco: i due racconti delle vicende di Innocenzo Paleari²⁸⁶ e le tre prose *Dialogo con la mia giubba*, *Parallelo* e *Nous – les loups*. Quest'ultima, scritta in francese, è una sorta di manifesto poetico in cui si afferma il carattere contestatorio che deve assumere la nuova arte propugnata da Savinio. Il testo è caratte-

²⁸⁴ *Ivi*, p. 80.

²⁸⁵ Si tratta sia dell'aggiunta di commenti del narratore («L'urto che squassa i miei visceri sensibili m'è indizio palese che il convoglio s'è mosso»; «Il viaggiatore [...] gigante mio vicino»; «Questo incidente, sorto per rivalità di mestiere, non ha seguito») sia di vere e proprie varianti e inversioni («Terribile» → «temibile»; «vedo lo stemma sabauda nuotare» → «vedo nuotare lo stemma sabauda»; «la pianura è deserta, e tutta nera» → «la pianura, a destra, è tutta nera»). Per un ulteriore approfondimento della questione si rimanda a Paola Italia, *Il pellegrino appassionato*, op. cit., p. 86.

²⁸⁶ Solo tra il marzo-aprile del 1921 e il marzo-aprile del 1922 Savinio pubblicherà a puntate sul «Primato Artistico Italiano» un romanzo incompiuto, *Avventure e considerazioni di Innocenzo Paleari*, che solo in parte recupera questi due precedenti inediti.

rizzato da toni di accesa polemica che ricorda gli articoli apparsi su «Ars nova». Si tratta di uno degli ultimi saggi critici in francese di carattere avanguardistico e rivoluzionario.

Da un punto di vista linguistico e stilistico, *Hermaphrodito* è il risultato di quell'intenso apprendistato letterario²⁸⁷ appena completato «che gli ha permesso di affinare i propri strumenti linguistici»²⁸⁸, iniziato a Milano nel 1909 e definito da Savinio come il periodo della «giovinezza letteraria». Durante questa importante fase di formazione, l'autore si dedica allo studio della letteratura italiana: dai poemi cavallereschi di Pulci, Boiardo e Ariosto ai classici del Settecento e Ottocento (Parini, Monti, Foscolo e Leopardi). Tra le carte del Fondo Savinio ritroviamo le tracce di questo lavoro sui classici. Si tratta soprattutto di appunti nei quali vengono ricopiati interi passaggi di testi. Nel frattempo, l'autore lavora al progetto di un *Poema fantastico* per il quale redige diversi elenchi lessicali. Ogni lemma è accompagnato dalla sua definizione e spesso da un suo sinonimo. L'opera,

²⁸⁷ A tal proposito è bene ricordare come ha sottolineato Ugo Piscopo che «le pagine pubblicate sulla «Voce» e poi raccolte nella prima parte dell'*Hermaphrodito* presentano delle varianti [...]. Nella nuova versione non apporta ritocchi sostanziali da un punto di vista narrativo, né tagli [...]». In effetti, continua lo studioso «le varianti introdotte nella ristampa del 1918, [...] consistono in lievi ritocchi di carattere marginale, quasi limitati unicamente all'ortografia, ma significativi di un preciso progetto.

Savinio, cioè, man mano si va rendendo conto di avere una indeclinabile responsabilità verso un preciso codice linguistico, quello italiano. E, in tale direzione, egli apporta le modifiche sul testo dell'*Hermaphrodito*, e andrà affinando successivamente il mestiere di scrittore in tutta l'altra produzione». Tra queste modifiche vanno distinti i refusi e i veri e propri cambiamenti, per quanto riguarda l'ortografia di parole straniere, infatti, lo studioso avanza «con molta cautela» l'ipotesi che Savinio «nella seconda redazione abbia alterato di proposito i vocaboli, per ottenere effetti estrosi di pronunzia o per allargare e aprire verso nuovi destini il significato delle parole adoperate. [...] l'autore si è più orientato verso l'italiano, di cui ha voluto saggiare le capacità di assorbimento e di arricchimento attraverso questa specie di provocazione, che si vuole in una direzione semantica che non ha più niente a vedere con i registri e i codici delle lingue d'origine». Le due citazioni sono tratta da Ugo Piscopo, *Alberto Savinio*, op. cit., pp. 105-107. Riportiamo qualche esempio di questo particolare caso di variante: «steeple chase» → «steeple-chasse»; fluor → «fluors»; «cafard» → «caffard»; «beautiful» → «beautifool». Rimandiamo al capitolo V del saggio per un elenco dettagliato e completo delle varianti.

²⁸⁸ *Ivi*, p. 70.

che doveva essere rappresentata a Firenze nel gennaio del 1911, sarà invece allestita, sempre nello stesso mese, sotto forma di concerto a Monaco con un nuovo titolo: *La rivelazione. La musica più profonda finora scritta. Rivelazioni sull'enigma dell'eterno ritorno*. Come ipotizza Paola Italia è molto probabile che, per le parti cantate, Savinio abbia proceduto alla trascrizione di una serie di termini arcaici ricopiati dai vocabolari storici. Nei suoi elenchi, infatti, troviamo spesso la seconda o la terza accezione di un lemma. «Non si tratta di categorie grammaticali o semantiche precise: termini concreti si alternano a termini astratti, sostantivi a verbi e ad aggettivi, varianti arcaiche di voci d'uso a tecnicismi scientifici»²⁸⁹. Alcune di tali categorie semantiche si ritrovano nella sua successiva produzione letteraria: i termini di insulto (soprattutto nei confronti della donna), di ingiuria e di beffa; i termini riferiti al combattimento, allo scontro, al ferimento, all'uccisione ed una lista di nomi di uccelli. Savinio compone anche degli elenchi lessicali in latino: spesso si tratta di trascrizioni di vocaboli, altre volte, invece, della ricostruzione etimologica di una parola italiana. I numerosi elenchi lessicali italiani mostrano la volontà dell'autore di crearsi una sorta di dizionario personale che attinga sia alla letteratura classica che ai contemporanei²⁹⁰. Il Fondo Savinio conserva, inoltre, appunti con spiegazioni dettagliate sulla sillabazione dell'italiano che mostrano un altro importante aspetto dello studio della propria lingua. Interessanti sono, inoltre, gli appunti riguardanti lo studio dell'etimologia delle parole, così come gli elenchi di corrispondenze lessicali tra italiano e francese²⁹¹, tratti da *Brevi*

²⁸⁹ *Ivi*, p. 31.

²⁹⁰ Per un approfondimento rimandiamo a P. Italia, *Il pellegrino appassionato*. op. cit., pp. 36 e seguenti.

²⁹¹ Di questi esempi ricordiamo: «canterano/commò»; «distinta/minuta»; «bollo/timbro»; «rischio/azzardo»; «col brodo/al brodo»; «coll'olio/all'olio»; «per mezzo/a mezzo»; «in penna/a penna»; «di nome Giovanni/a nome Giovanni».

*precetti ed esempi di Lingua e lettere italiane*²⁹² di Fiorino Smeraldi. In questo periodo di formazione linguistica e stilistica saranno fondamentale la lettura di Leopardi, del quale ammira l'ironia e del quale riprende espressioni e termini ed il periodare digressivo ed aneddotico, e delle opere di Soffici, (in particolare di *Kobilek*) e di Papini (in particolare dell'*Uomo Carducci*), dei quali appunterà espressioni, tecnicismi, termini rari, voci e locuzioni toscane e popolari. Il risultato di questo «studio sistematico, maturato e forse stimolato dall'ambiente letterario ch'egli frequentava, ma svolto in rigorosa solitudine»²⁹³, sarà la prosa di *Hermaphrodito* «di conio recentissimo e originale, [...] dagli effetti stilistici del tutto inediti per la letteratura del tempo»²⁹⁴.

In effetti, come ha evidenziato Sabbatini, *Hermaphrodito* è debitore della tradizione comica che dal Pulci e Rabelais arriva a Gadda, passando per gli Scapigliati e per gli «irregolari linguistici» chiamati macaronici (la così detta linea Folengo-Gadda). La tecnica usata per la composizione del testo (rielaborazione e unione di testi preesistenti) ricorda, invece, la tecnica di montaggio usata da Apollinaire in *Le poète assassiné*. L'analisi linguistica e stilistica del romanzo consente di verificare, inoltre, i cambiamenti sintattici avvenuti rispetto a *La realtà dorata*. Se il periodo del primo scritto vociano era prevalentemente ipotattico, ora a prevalere è invece la paratassi e la frase nominale. Probabilmente tali variazioni stilistiche sono la risposta ai consigli di Papini.

²⁹² Fiorino Smeraldi, *Brevi precetti ed esempi di Lingua e lettere italiane con duecento temi graduati di composizione e con appendice di cenni di storia letteraria ad uso delle scuole tecniche, normali e ginnasiali*, Udine, Tosolini, 1888.

²⁹³ P. Italia, *Il pellegrino appassionato*. op. cit., p. 64.

²⁹⁴ *Ibidem*.

D'altronde, la complessità linguistica e stilistica di *Hermaphrodito* è contenuta già nel solo titolo che, come è stato evidenziato da Sabbatini²⁹⁵, ha da sempre suscitato una serie di possibili interpretazioni. Così in una lettera a De Pisis spiega lo stesso Savinio,

Per il titolo che può suscitare qualche generoso pudore o qualche dolciastra voluttà afrodisiaca, dico subito che ha una ben piana e scorrevole ragione: le due lingue in cui, sebbene con gran preponderanza della italica, è scritto²⁹⁶.

Savinio insiste su questa interpretazione anche in una lettera all'amico traduttore Jean Chuzeville, nella quale ribadisce che *Hermaphrodito* «est censé faire allusion au caractère bilingue des récits»²⁹⁷.

Tale promiscuità linguistica verrà ribadita nuovamente in una lettera a Soffici nella quale, rovesciando con ironia il precedente punto di vista, afferma che il suo testo è composto da «frammenti di brevi drammi scritti in francese, arricchiti da un po' di prosa italiana»²⁹⁸.

²⁹⁵ M. Sabbatini, *Ermafroditismo linguistico. Gli esordi di Savinio scrittore*, in «Antologia Vieusseux», rivista quadrimestrale, a. VI, n. 16-17 gennaio-agosto 2000, Edizione Polistampa Firenze. A proposito delle varie interpretazioni fornite dalla critica al titolo del romanzo, ricordiamo le riflessioni di Paola Italia, la quale a sua volta interpreta «come generico sinonimo di “omosessuale” [...] e come emblema di uno stato di bisessualità che coincide con la perfezione» (in Paola Italia, *Il pellegrino appassionato*, op. cit., p. 105): «Tra le varie interpretazioni spiccano quella di Maurizio Fagiolo, [...] che ricorda le ascendenze apollinairiane [...] e che legge la bipartizione del volume come un incontro di Ermete (la parte «viaggiante» del libro) con Afrodite (i temi amorosi trattati [...]); Rosconi, che fa riferimento alla duplicità della scrittura saviniana «lambiccata e ambigua» [...] e Carlino, che estende il termine alla commistione di generi e procedimenti narrativi [...]. Particolarmente persuasiva la posizione di Paolo Baldacci che interpreta l'ermafroditismo come l'obiettivo dell'attività intellettuale», in Paola Italia, *Il pellegrino appassionato*, op. cit., nota n. 3, p. 105.

²⁹⁶ F. De Pisis, «Hermaphrodito» di Alberto Savinio (1918), in *Futurismo dadaismo metafisica*, a cura di B. De Pisis e S. Zanotto, Milano, Scheiwiller, 1981, p. 131.

²⁹⁷ J. Chuzeville, *Anthologie des poètes italiens contemporains (1880-1920)*, Paris, Bibliothèque Universelle, 1921, p. 285.

²⁹⁸ A. Savinio, *Cinquantanove lettere ad Ardengo Soffici*, a cura di M.C. Papini, in «Paradigma», n. 4, Firenze, La Nuova Italia, 1982, p. 330.

Hermaphrodito, a causa della sua ambiguità linguistica, che non si limiterà soltanto al binomio italiano-francese, rappresenta l'opera di passaggio²⁹⁹ tra la recente produzione parigina e la nuova fase creativa nella quale deve conquistarsi lo status di scrittore italiano. Quel che rende questo testo così originale è proprio l'uso che viene fatto dell'elemento linguistico: i frammenti francesi ed italiani convivono in modo indipendente, secondo quegli stessi principi che proclamava l'autore per la sua musica nel saggio *Le drame et la musique*,

[...] j'ai la conception d'une œuvre constituée à la fois d'éléments dramatiques et musicaux, mais où ces éléments – contrairement aux méthodes usées – ne se soutiendraient par aucune dépendance mutuelle³⁰⁰.

Grazie all'utilizzo dell'inglese, del greco, del latino, del tedesco, dell'ebraico, del neogreco, del russo, del serbo oltre che di alcuni dialetti italiani, il bilinguismo si trasforma in un vivace plurilinguismo. In particolare l'uso dei dialetti, così come delle più rare parole in neogreco, ebraico, arabo, persiano, serbocroato, russo e afrikaans, ha una funzione “documentaria”, in quanto serve a conferire «alla narrazione un certo colore locale, o ancora illustrare etimologie bizzarre»³⁰¹.

Osserva inoltre Sabbatini,

Chi legge *Hermaphrodito* e gli scritti contemporanei non può non rimanere colpito da una serie di fenomeni stilistici che sembrano proprio mirare ad una relativa emancipazione della parola: gli elementi della rappresentazione si allineano, il tessuto linguistico si parcellizza

²⁹⁹ Per maggiori approfondimenti sulla ricezione dell'opera, la sua struttura e la sua analisi ermeneutica rimandiamo in particolare a Paola Italia, *Il pellegrino appassionato*, op. cit., pp. 105-139; Marco Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, op. cit., pp. 281-345 e Silvana Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 181-252.

³⁰⁰ A. Savinio, *Le drame et la musique*, in *Les Soirées de Paris*, a. III, n. 23, aprile 1916, p. 240.

³⁰¹ M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, op. cit, p, 147.

a tutti i livelli, il discorso si frantuma e tende nietzschianamente al frammento aforistico³⁰².

L'emancipazione delle parole avviene grazie all'uso della frase nominale e della sequenza dei paragrafi che «isola e ordina elementi sintatticamente equipollenti»³⁰³. I vari segmenti narrativi si susseguono così, senza che venga data una spiegazione della loro connessione e mantengono così una certa indipendenza, rafforzata dall'uso della punteggiatura. Savinio usa con una certa abbondanza virgole, punti e virgola, due punti e trattini. Tale scelta stilistica sarà poi rinnegata dal Savinio maturo che guarderà con distanza «quella punteggiatura così fitta, quel mettere i periodi, le frasi, le parole in altrettante gabbiette»³⁰⁴. Particolarmente significativa, a tal proposito, è la lettera scritta a Parisot nel giugno 1947 nella quale Savinio parla del progetto per una possibile traduzione di *Hermaphrodito*. Leggiamo:

Depuis sa publication en 1918, je n'avais jamais relu ce livre. Je l'ai rapidement parcouru hier soir. J'y ai fait quelques corrections au crayon. En le traduisant, il faudra redresser quelques passages et mettre de l'ordre un peu partout. Le désordre de ce livre, sa ponctuation trop fantaisiste, ne sont pas imputables à moi, mais au typographe. En 1918, j'étais encore mobilisé en Macédonie, je n'ai pu corriger moi-même les épreuves ni régler la mise en page. [...] Je pense que dans l'édition française on pourra sans dommage supprimer quelques chapitres. Je vous laisse arbitrer, vous et Mandiargues³⁰⁵.

Queste parole sembrerebbero indicare un nuovo aspetto del rapporto di Savinio con *Hermaphrodito*. Sembra infatti che, dato che al momento della stampa del volume, Savinio si trovava ancora in Macedonia, non abbia potuto apportare le ultime correzioni (si osservi l'insistenza, ancora una volta, sulla punteggiatura troppo fitta), né verificare l'ordine dei racconti. Ciò

³⁰² M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, op.cit., p. 138.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ Luciano di Samosatra, *Dialoghi e Saggi*, a cura di A. Savinio, vol. I, Bompiani, Milano, 1983, p. 41.

³⁰⁵ Parisot-Savinio, *Un'amicizia senza corpo*, op. cit., p. 190.

sembra spiegare il motivo della libertà concessa al suo editore per la versione francese, quasi si trattasse di un'opera ancora aperta a variazioni e cambiamenti, nonostante la sua scrittura risalisse a molti anni prima.

L'autonomia delle sequenze sintattiche è ulteriormente rafforzata sia dall'uso della congiunzione «ché» con valore causale che «in proposizioni distaccate dalla principale invita il lettore ad una interpretazione retroattiva che spezza la linearità del discorso e dà all'affermazione iniziale una maggiore autonomia»³⁰⁶; nonché dall'uso dell'avverbio «ecco» che, reiterato quale incipit delle proposizioni isola le varie frasi.

Come è già stato sottolineato da Sabbatini, al quale rimandiamo per un approfondimento³⁰⁷, il processo di emancipazione delle parole prevede inoltre l'utilizzo di vocaboli attinti da dialetti, lingue straniere e registri diversi. Tali vocaboli la cui presenza è spesso evidenziata graficamente dal corsivo, risultano in molti casi indecifrabili per il lettore. Tra le lingue straniere utilizzate, il francese rimane la lingua "altra" maggiormente presente non solo in *Hermaphrodito*, ma anche negli scritti composti tra il 1914 e il 1918. Sono diversi i modi in cui questa lingua è utilizzata. Generalmente il termine francese non viene alterato e, solitamente, la sua origine straniera è sottolineata dall'uso del corsivo, scelta, quest'ultima che resterà una costante nella sua scrittura. Nei rari casi in cui il termine viene italianizzato, Savinio procede ad un mutamento parziale del vocabolo, aggiungendo un suffisso italiano all'ortografia originale, come per esempio in *La realtà dorata* dove leggiamo «sinonimo faubouriano», da «faubourg», «sobborgo» qui usato come sinonimo di «popolare»; «nei loro *roqueforeschi cerebrali*», dal formaggio roquefort, celebre per la sua speciale muffa e quindi sinonimo di «ammuffito». Raramente l'autore impiega più di una volta lo stesso termine

³⁰⁶ M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, op.cit., p. 139.

³⁰⁷ M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, op. cit.

o la stessa espressione. In *Hermaphrodito*, per esempio, troviamo citato due volte: «chic», «hélas», «noblesse oblige», «nonchalance» e «toilette».

Il francese è utilizzato prevalentemente per designare realtà esclusivamente francesi o concetti che non abbiano equivalenti specifici in italiano (“charme”, “chauffeur”, “concierges”) o, ancora, quando gli equivalenti italiani non sono abbastanza incisivi (“farfadets”, “jobard”, “guigne”). Anche nei casi in cui il vocabolo è ormai entrato nell’uso corrente, Savinio preferisce usarlo nella sua forma o grafia originale (“buffet”, “corset”, “mannequin”). Savinio, inoltre, ama citare modi di dire tipicamente francesi, come i luoghi comuni o le frasi stereotipate, come avviene in *Hermaphrodito*: «*bien fol qui s’y fie!*», «*c’est par les femmes qu’on arrive*», «*un charmant retour d’âge*», «*plus royaliste que le roi*», «*homme du jour*».

Talvolta vocaboli ed espressioni francesi sono utilizzati con scopo satirico o ironico. In quest’ultimo caso Savinio gioca con le discordanze di significato tra la parola francese e il suo significato italiano o, al contrario, si diverte a dare una traduzione letterale di espressioni idiomatiche.

Le altre lingue straniere presenti nei testi di questi anni sono utilizzate con una frequenza minore. L’inglese, per esempio, è conosciuto da Savinio in modo sommario. I termini che utilizza più comunemente sono quelli entrati nell’uso comune: «gentlement», «manager», «family-house», «music-hall», «yachting», «sports», «Luna-Park» o «water-proof». Quasi del tutto assente è la presenza del tedesco che l’autore, nonostante gli anni vissuti a Monaco, mostra di non conoscere molto bene. Lo stesso discorso vale per lo spagnolo, mentre, al contrario, attinge con una certa frequenza al greco e al latino. Come abbiamo già ricordato, seppur di rado, Savinio ricorre anche a idiomi meno diffusi come l’ebraico, il serbo e il russo, così come ai dialetti.

Il viaggio nelle lingue dell’autore avviene attraverso la parola che viene ricreata o reinventata grazie all’uso di sostantivi in funzione di aggettivi; alla creazione di nuove etimologie e freddure; all’aggiunta di suffissi quali -ico,

- io, - ia, - ismo, - oso; oppure, attraverso l'uso di suffissi e prefissi d'uso; o ancora, di aggettivi nuovi e parole composte. In quest'ultimo caso, di solito si tratta di parole che hanno come prefisso multi- o multi- («multifloreale», «moltipopputo», «multiravvolto»). La tendenza alla creazione di nuove parole e all'inserzione di altri idiomi³⁰⁸ rimarrà una costante importante nella successiva produzione italiana di Savinio. Proponiamo, di seguito, a titolo esemplificativo, alcuni esempi che testimoniano della ricorrente incursione nei suoi scritti della lingua francese.

Ne utilizza parole ed espressioni entrate nell'uso comune:

- *Il Signor Dido*: «« Questa terza volta l'estate sta attraversando *une seconde jeunesse* [...]. Sarchiati i *parterres*. [...] Pronti all'inchino i *concierges* su le soglie degli *hôtels*»³⁰⁹.

Ne adotta alcune espressioni idiomatiche o proverbi oppure crea delle vere e proprie freddure etimologiche:

- *Angelica o la notte di maggio* (1925): «Non c'è rosa senza spine». «*Je l'apprends à mes dépens*, mio caro Salto. Mi si dica ancora che i fiori sono adorabili»³¹⁰.

- *Angelica o la notte di maggio* (1925): «Purtroppo! *Pierre qui roule n'amasse pas mousse*»³¹¹.

- *Tragedia dell'infanzia* (1937): «Löwinsohn si batte le cosce con le mani: patapàm! patapàm! patapum! [...] «*C'est épatant!*» grida la generalezza, e senz'avvedersene formula un'onomatopea»³¹².

³⁰⁸ Per un approfondimento dell'utilizzo di questo tipo di inserzioni linguistiche in *Hermaphrodito* e negli scritti compresi tra il 1914 e il 1918, che spesso creano delle vere e proprie freddure etimologiche, si rimanda ancora una volta allo studio di Sabbatini (*L'argonata, l'anatomico, il funambolo*, op. cit., pp. 140-168). Ne riportiamo, per completezza del discorso, un esempio significativo: «Quei globi irradiano un'attiranza quasi d'ambra – che i greci chamavano ἡλεκτρον e i Persiani *karabè*, cioè *attira-paglia*.... Dal fatto che la mia natura non dà presa al potere di quel fluido attrattivo, deduco di non essere un *homme de paille*» (in *Hermaphrodito e altri racconti*, op.cit. p. 28-29).

³⁰⁹ A. Savinio, *Il Signor Dido*, in *Hermaphrodito e altri racconti*, op. cit., p. 790.

³¹⁰ A. Savinio, *Angelica o la notte di maggio*, in *Hermaphrodito e altri racconti*, op. cit., p. 383.

³¹¹ *Ibidem*.

- *La pizza* (1952)³¹³: ««Come mai sola il giorno di Natale?». La osserva meglio. «Questa donna è ricca di appetiti ma priva di sentimenti». Aggiunge: «Di questo tipo di donne, i francesi dicono: *Elle a le foie blanc*»»³¹⁴.

2.6. Il progetto per *Vita di Mercurio*

In che modo si evolve la scrittura bilingue di Savinio dopo gli esordi in francese ed *Hermaphrodito*? Diverse, come abbiamo già avuto modo di ricordare, sono nella produzione successiva le alternanze di italiano e francese. Le ritroviamo infatti negli articoli e racconti pubblicati sulle riviste, nelle autotraduzioni, ma soprattutto nel progetto per la scrittura di *Vita di Mercurio*.

Nel 1944 Savinio viene invitato a curare la ristampa di *La Casa ispirata* e di *Angelica o la notte di maggio*. Come ricorda egli stesso nell'*Avvertenza* all'edizione,

Angelica [...] fa parte di quei “miti rivissuti” che io tuttora mi porto vivi nella mente, e di cui chiuderò probabilmente la serie quando avrò scritto anche “La vita di Mercurio”, ossia la vita “umana” di questo dio che senza illusioni ma senza abbagli io considero come il mio “santo protettore”, e che si fa uomo perché stanco di essere immortale, vuol passare nel grande riposo dell'eternità.

L'anno successivo sulle pagine del «Tempo» dichiarava nuovamente,

[...] Ai due lati della scrivania riposano due cartelle turchine nelle quali da decine e decine di anni è raccolto il materiale grezzo della *Notte della mano morta* e della *Vita di Mercurio*, i due libri che tre giorni su cinque mi gridano con deboli voci di carta: “Scrivici! scrivici!”, e che quando finalmente li avrò scritti, mi sarà consentito di u-

³¹² A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, Adelphi, Milano, 2001, p. 97.

³¹³ Pubblicato la prima volta nel 1952 sul «Corriere dell'Informazione» il racconto è incluso in *Il Signor Dido*, in *Hermaphrodito e altri racconti*, op. cit., p. 807.

³¹⁴ A. Savinio, *La pizza*, in *Hermaphrodito e altri racconti*, op. cit., p. 807.

scire da questa vita senza eccessivi rimorsi e col sentimento che tutto sommato il mio soggiorno quaggiù non è stato vano³¹⁵.

Molte le tracce e le testimonianze dell'importanza di questo incompiuto testo, diventato quasi un'ossessione. Il frammentario inizio del progetto è databile intorno agli anni '10. Di questa lunga gestazione fanno fede i documenti conservati nell'Archivio Bonsanti di Firenze³¹⁶.

Su «Il mondo» nel giugno del 1920 viene pubblicato *Sogno ermetico*, racconto semiautobiografico nel quale, per la prima volta, si narra dell'incontro tra l'io narrante, non ancora Maurizio, e la statua di Mercurio la quale spiega la vita e il ruolo delle divinità nel mondo moderno. Molti elementi del racconto saranno ripresi e variati in *Introduction à une vie de Mercure*, *Vita dei Fantasmi* e, soprattutto, nel dattiloscritto del soggetto cinematografico intitolato *Vita di Mercurio*, risalente alla fine degli anni '40.

³¹⁵ A. Savinio, *Ultimo incontro*, «Il Tempo», 7 gennaio 1945.

³¹⁶ Il Fondo, organizzato con un sistema di scatole contenenti vari fascicoli schedati e numerati, conserva un primo importante fascicolo (n.10, scatola n. 11), datato tra il 1910 e il 1930, contiene tre fogli riguardanti Mercurio. Sui primi due è scritto a penna nera un racconto in italiano dedicato al dio alato e intitolato *Hérès Skeptómenos/La statua pensante*. Purtroppo si tratta di due fogli molto rovinati che sono stati incollati su fogli di supporto per evitarne l'ulteriore deterioramento. Il primo foglio manca della parte finale, il secondo della parte iniziale. Un terzo foglio, di un formato minore, è l'inizio di una traduzione manoscritta della *Introduction à une Vie de Mercure* pubblicata su «Bifur» e scritta sul retro di una pagina stampata di *Capitano Ulisse*. Un secondo fascicolo (n. 11, scatola n.11), intitolato *Introduction à une vie de Mercure* e datato prima del 31 dicembre 1929, contiene altro materiale importante. Vi troviamo, infatti, un foglio protocollo piegato in due e ingiallito dal tempo sul quale, a matita blu, è scritto: *Merx*, sottolineato due volte, a capo, *Statue Pensante* e ancora a capo, *Le reveil du dieu*. Il foglio contiene una serie di documenti riguardanti il progetto. Si tratta di appunti vari in francese, di quattro componimenti lirici a penna e a matita e, soprattutto, del racconto manoscritto dal titolo *Merx*, a capo, *La Statua pensante*. Nonostante il titolo in italiano, lo scritto è in francese ed è probabile che sia una prima versione dell'*Introduction*. Il fascicolo contiene inoltre una copia dell'edizione dell'*Introduction* stampata su «Bifur» e un dattiloscritto dello stesso, con varianti autografe a penna.

Del 1925 è il racconto *Vita dei fantasmi*³¹⁷, pubblicato sulla «Rivista di Firenze», del quale rimane traccia, tra le carte inedite, di un'incompleta traduzione dattiloscritta e di una precedente versione manoscritta³¹⁸.

È nel 1929 che il progetto per *Vita di Mercurio* comincia a prendere forma in modo più concreto con la pubblicazione di *Introduction à une vie de Mercure* che, come ha osservato G. I. Rosowsky,

renvoie à l'article *Phantasmas of the living*, paru le 15 septembre 1919 dans *Ardita* où Savinio parle de la séduction qu'exerce sur lui «l'aspect spectral de l'humanité» et dit son besoin d'observer les hommes comme «la *naja tripudians* – la vipère à lunette»³¹⁹.

Bisognerà attendere, però, la fine degli anni '40 per ritrovare Savinio nuovamente alle prese con il progetto. È del 1949, infatti, la scrittura del soggetto cinematografico dall'emblematico titolo *Vita di Mercurio*. Anche se non verrà mai realizzato, tale progetto segna l'atto finale dell'infinito e incompiuto lavoro sul dio. Finalmente Savinio sviluppa l'intera vicenda di Mercurio. Anche di questo ultima stesura rimangono varie testimonianze nell'Archivio Bonsanti. Vi si conservano, infatti, tre copie dattiloscritte³²⁰, datate 1949, che sviluppano la sceneggiatura del soggetto cinematografico, come testimonia quanto si legge in una nota a penna scritta tra parentesi: «spazio per indicare il cambiamento di scena». Un ulteriore fascicolo conserva, invece, ben cinque copie dattiloscritte³²¹ della *Vita di Mercurio* data-

³¹⁷ A. Savinio, *Vita dei fantasmi*, in «Rivista di Firenze», I, VIII-XII, febbraio 1925, pp. 6-11. Il racconto è stato successivamente ripubblicato in A. Savinio, *Vita dei Fantasmi*, a cura di Vanni Scheiwiller, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1992. Il volume comprende inoltre *Les Chants de la Mi-Mort* (1914), *Delle cose notture* (1920) e *La morte di Niobe* (1925). Sarà proprio a questa edizione del testo che faremo riferimento nella nostra analisi.

³¹⁸ Entrambi i documenti sono conservati nella scatola n. 10, rispettivamente nel fascicolo 12 per la versione manoscritta in italiano e nel fascicolo 13 per la versione dattiloscritta in francese.

³¹⁹ G. I. Rosowsky, *Savinio: un auteur, deux écrivains*, op. cit., p. 186.

³²⁰ I dattiloscritti sono conservati nel fascicolo n. 4 della scatola n. 32.

³²¹ Si tratta del fascicolo n. 8 della scatola n. 21. Il primo dattiloscritto, contenete diverse correzioni dell'autore, riporta il titolo a matita nera. Il secondo dattiloscritto riporta le correzioni presenti nel primo e ne aggiunge ancora altre. A matita, sulla prima pagina, nell'angolo in alto a sinistra è

te dopo il 1949. Un ultimo fascicolo³²² contiene una serie di documenti manoscritti e dattiloscritti³²³, risalenti a prima del 1949, che, a loro volta, attestano il lungo lavoro di Savinio per il progetto della *Vita di Mercurio*.

L'analisi comparata di questi testi ci permetterà di seguire l'evoluzione diacronica della scrittura bilingue per il progetto della vita del dio greco.

2.6.1. *Vita dei fantasmi / Vie des fantômes*

La nostra analisi del progetto per *Vita di Mercurio* prende le mosse dallo studio comparato del racconto *Vita dei fantasmi*, pubblicato nel febbraio del 1925 sulla «Rivista di Firenze», della sua incompleta traduzione in francese dattiloscritta e della precedente versione manoscritta del racconto, inedita ed in italiano. Tra le due versioni italiane sono molti i cambiamenti sia di tipo stilistico che linguistico.

Il manoscritto inizia con un *Preambolo* che diventerà *Prologo* nella versione definitiva e *Prologue* nella traduzione francese. Nel manoscritto prevale

scritto: «completo». La parola è sottolineata due volte. Il terzo è la copia del secondo, ma con le sole correzioni al primo dattiloscritto: sulla prima pagina è infatti annotato a penna blu: «scompleto». Il quarto e il quinto sono copie del terzo dattiloscritto, ma su uno dei due manca l'annotazione «scompleto». Il fascicolo contiene, inoltre, un importante foglio con la seguente dichiarazione manoscritta di Savinio (documento n. 14): «Oggi, 19 dicembre 1949, / comincio la stesura definitiva/ della Vita di Mercurio

— —L'aula della quarta ginnasiale. Sono le undici e mezzo. La noia ha rappreso la scolaresca. Il professore sta spiegando un passo della guerra gallica. Entra il cameriere di Maurizio. —Nascita dei sogni nella testa di Mercurio».

³²² Si tratta del fascicolo n. 7 della scatola 21.

³²³ Troviamo, infatti, tra i vari manoscritti, *Merx/La statua pensante* nel quale si racconta l'avventura, descritta nel soggetto cinematografico, accorsa a Mercurio e Maurizio in treno. Il fascicolo contiene, inoltre, una serie di appunti riferiti al mito di Mercurio. In un foglio manoscritto con un pennarello nero leggiamo: «Il Mercurio romano, detto da mercor, era dio dei soli guadagni, e delle trappolerie nel mercanteggiare. [...] Ermete è da έρω, dico. Onde nascono molte parole greche che significano parlare, interpretare, eloquenza, ecc.». Due o più fogli (alcuni purtroppo sono andati persi) testimoniano di un accurato lavoro di studio sull'origine di Mercurio (nome, natali, ruolo, tradizione, ecc.) attraverso una serie di citazioni da *Naissance des mythes*. Curiosamente, anche se il libro è in francese, Savinio annota tutto in italiano. In un altro foglio manoscritto, Savinio appunta le volte in cui nell'*Odissea* appare Mercurio, specificando anche per ogni occasione il suo ruolo e la sua missione. Il fascicolo include, infine, un dattiloscritto dal titolo *Primo passo*, la cui storia presenta delle interessanti affinità con *Vita di Mercurio* e *Sogno ermetico*.

il periodo ipotattico mentre, invece, nella successiva versione, sia italiana che francese, a dominare è un periodare fortemente paratattico.

Si leggano, infatti, i tre *incipit*:

Vita dei fantasmi:

Notte. Le fontane **cantano il loro canto più segreto**. Ermete scende lo zoccolo basso e mi muove incontro. Il corpo del giovane dio lentamente si anima, nasce **dolcissimo lo sguardo**³²⁴.

Dattiloscritto :

Nuit. Les fontaines **chantent leur chant le plus secret**. Mercure abandonne³²⁵ son piédestal et vient à ma rencontre. Le corps du jeune dieu lentement s'anime; le regard **s'éclair doucement**.

Manoscritto:

Ogni sera, che l'ombra si è stesa sulla piazza, e le fontane vi spandono fruscii come di acque sotterranee, il giovane dio scende lo zoccolo basso e muove verso di me. Non è una volta che io non assista con attenzione religiosa al lento animarsi del suo corpo e al colorirsi de' suoi occhi.

Lo stile dei testi è profondamente diverso. La versione manoscritta è molto più ricca di parafrasi e similitudini ed è caratterizzata da un linguaggio ricercato e da un tono aulico. Mercurio non viene esplicitamente nominato («il giovane dio») e ciò diventa una caratteristica dell'intero *Preambolo*, nel quale il dio viene evocato solo attraverso epiteti («dio volante», «l'agile figlio di Maia»), per essere infine chiamato Merx³²⁶, «avendogli ridotto il nome alla significazione più schietta e originaria». Il punto di vista è quello dell'io narrante che racconta i fatti con una minuzia di dettagli assente nella versione definitiva che, invece, sviluppa la narrazione del *Prologo* attraverso il dialogo tra i protagonisti. Nel manoscritto si racconta di un fatto che si

³²⁴ A. Savinio, *Vita dei Fantasmi*, op. cit., p. 55.

³²⁵ Il dattiloscritto presenta qui un errore di battitura: «abaondonne» invece di «abandonne».

³²⁶ Si rimanda al successivo paragrafo per un approfondimento sull'importanza di questo nome, derivato dalla radice latina di Mercurio e riferita al suo ruolo di protettore del commercio e degli scambi.

reitera “ogni sera”, di una consuetudine segreta. Si stabilisce chiaramente il luogo dove questa consuetudine si svolge mediante una serie di dettagli che evocano atmosfere metafisiche: la piazza dove scende l’ombra della sera “abitata” dalle sole fontane e dai loro “fruscii” ricorda, infatti, contemporanee tele di de Chirico³²⁷. Tale immagine notturna della piazza, luogo dell’incontro con il dio, rovesciata e speculare, ritorna nell’*Introduction à une vie de Mercure*. Si tratta, anche in questo caso, del momento in cui l’Éveilleur de Dieu³²⁸ (non ancora chiamato Maurizio) scopre la statua di Mercurio e la riporta alla vita. Leggiamo infatti:

[...] au milieu du cadran nocturne [...]. Devant toi, parmi les fontaines qui se meurent de soif, la blanche anatomie attend son heure³²⁹.

Nel racconto del 1929, però, le fontane sono diventate sterili e mute.

La versione definitiva (e la sua traduzione), invece, come abbiamo già accennato, presenta un andamento fortemente ipotattico: ad ogni immagine, ad ogni azione, corrisponde una frase che la delimita e la sottolinea. Il tempo dell’azione è isolato e fissato immediatamente attraverso un solo termine: «notte/nuit». Subito dopo è introdotto il luogo dove si svolge l’azione, che non è più così esplicitamente definito come nel manoscritto. Infatti, solamente il suono segreto prodotto dalle fontane viene evocato attraverso l’utilizzo del poliptoto: «cantano il loro canto»/«chantent leur chant».

Nel passaggio da una lingua all’altra Savinio sembra procedere ad una fedele traduzione quasi parola per parola che rispetta lo stile e le scelte linguistiche dell’originale italiano. Proprio per questa tendenza dell’autore risulta

³²⁷ Si pensi in particolare alla serie delle piazze d’Italia abitate da ombre, statue e portici.

³²⁸ Seppur nell’*Introduction* l’Éveilleur de Dieu non viene mai chiamato con il suo nome, scopriamo che si tratta di Maurizio, grazie al successivo dialogo con Mercurio il quale rievoca il loro precedente incontro e la promessa di ritrovarsi, episodio che viene più volte ripreso e rielaborato nelle varie versioni del progetto per *Vita di Mercurio*.

³²⁹ A. Savinio, *Introduction à une vie de Mercure*, in A. Savinio, *Hermaphrodito e altri racconti*, op. cit., p. 457.

interessante la scelta di tradurre «Ermete scende lo zoccolo basso» con «Mercure abandonne son piédestal». Si osservi non solo l'uso, in francese, del nome greco del dio, ma anche la scelta del verbo. Invece di tradurre “scendere” con il suo equivalente francese “descendre”, Savinio preferisce un verbo – “abandonner” – che conferisce alla scena un tono più drammatico e insieme solenne. Esso infatti contiene in sé, e sembra voler quasi anticipare, il desiderio del dio di abbandonare il suo doppio stato di immortale e di statua. Così la traduzione aggiunge un di più di senso, assente nel testo originale.

Mercurio è il protagonista assoluto dell'azione. La sua trasformazione viene descritta dall'io narrante nei suoi due momenti principali: il corpo che prende vita, lo sguardo che si anima. A tale descrizione segue il dialogo tra i due protagonisti, dialogo assente nel manoscritto nel quale la narrazione è costantemente affidata alla voce del narratore intradiegetico, Maurizio. Nella versione pubblicata di *Vita dei fantasmi* così come nella sua traduzione francese, il *Prologo* si conclude con una variante dell'incipit, che conferisce al racconto un andamento circolare

Vita dei Fantasmi:

- Non le fontane, allora: la luce stessa ti canterà il suo canto più segreto. Andiamo³³⁰.

Dattiloscritto:

- A ce moment ce ne seront plus les fontaines, mais la lumière qui te chantera son chant le plus secret. Allons.

La luce dovrà sostituire le fontane nel loro canto segreto e, allo stesso tempo, scalzare la notte. L'*incipit* notturno viene così ribaltato da un finale diurno nel quale l'io narrante abbandona il suo ruolo di spettatore diventando a sua volta protagonista dell'azione. Così il lapidario inizio «la notte/la

³³⁰ A. Savinio, *Vita dei Fantasmi*, op. cit., p. 55.

nuit», che inquadrava e fissava il tempo della scena, viene sostituito dall'imperativo «Andiamo/Allons» che sancisce il passaggio definitivo dell'io narrante da spettatore ad attore. Tutto ciò è assente nel *Preambolo* della precedente versione manoscritta, nel quale l'intera vicenda della trasformazione del dio da statua a mortale, così come il racconto della reazione del dio rispetto a questo mutamento, sono interamente filtrati dal punto di vista dell'io narrante. Dunque, se la storia raccontata, tra il manoscritto e la versione pubblicata, è la stessa, la narrazione si sviluppa in modo differente. Comuni alcuni termini ed espressioni («fontane», «scende lo zoccolo basso», «muove», «si anima/animarsi», «corpo», «il giovane dio»), ma si assiste al cambiamento di alcuni sostantivi significativi («la sera» diventa «la notte» e gli «occhi» sono sostituiti dallo «sguardo»). Inoltre lo stile è profondamente modificato.

La *Vita dei fantasmi* continua con la *Scena*. Ritroviamo le stesse differenze stilistiche tra i due testi italiani così come lo stesso procedere quasi “mot à mot” per la traduzione francese. Tuttavia si noti il cambiamento del nome del dio. Sia nel manoscritto che nel dattiloscritto francese Savinio sceglie di utilizzare esclusivamente il nome latino, Mercurio, mentre, invece, nella versione definitiva si assiste all'oscillazione onomastica³³¹ tra Ermete e Mercurio. Tale alternanza, certo non casuale, risulta ancor più interessante se si tiene conto della sua eccezionalità nella scrittura dell'autore, poiché il dio viene quasi esclusivamente chiamato Mercurio.

³³¹ Una simile oscillazione onomastica è presente nel racconto *Sogno ermetico*, di qualche anno precedente. Il dio viene nominato solo quattro volte in una perfetta alternanza dei due nomi: «m'appari, pensosa e vigile, la statua di Mercurio»; «- Probabile – riprese a dir Mercurio»; «-Va – disse, dolce rampogando Ermete»; «Ricordati di me.[...] Rattieni il nome della statua: HERMES SKEPTOMENOS». Un accenno particolare va riservato all'ultimo caso, poiché è il dio stesso che si chiama con il suo nome greco e con l'appellativo che ritroveremo quale titolo di uno dei manoscritti incompleti del progetto per *Vita di Mercurio*. Le citazioni al testo sono tratte da A. Savinio, *Sogno ermetico*, in P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, op. cit., pp. 438-445.

L'utilizzo di Ermete coincide per due volte con l'esclamazione/invocazione del suo interlocutore. Una prima volta nel *Prologo*: «Tepida è la tua mano stasera, o Ermete»; ed una seconda volta nella *Scena*: «Ermete!». Una nuova invocazione dell'io narrante chiude la *Scena*, ma questa volta il dio è nuovamente chiamato Mercurio. Il nome di Ermete viene utilizzato ancora due volte sia nel *Prologo* («Ermete scende lo zoccolo basso e mi muove incontro») che all'inizio della *Scena* («Ermete non parlerà più»). In entrambi i casi l'utilizzo del nome greco coincide con due momenti fondamentali del racconto. Savinio sembra volerne quindi sottolineare l'importanza proprio attraverso l'utilizzo di questo nome "altro" e meno ricorrente.

In particolare, nella *Scena*, la frase «Ermete non parlerà più», amplificata dalla successiva esclamazione («Ermete!») dell'io narrante riemerso bruscamente dal sonno, segna il momento di transizione tra il *Prologo* e il seguito della vicenda, nella quale viene introdotto un nuovo personaggio: il fantasma. Tale transizione determina anche la fine dell'oscillazione onomastica: d'ora in poi il dio verrà nominato esclusivamente col nome di Mercurio.

Anche la *Scena*, come il *Prologo*, ha un andamento ciclico e speculare. Il racconto si chiude, infatti, con la stessa immagine del dio che torna a tacere, riprendendo il suo posto a tavola.

Nuovamente, al silenzio del dio, che ora sembra destinato a durare più a lungo, poiché egli si sta ritrasformando in statua, si contrappone la vana invocazione dell'io narrante - «Mercurio! Mercurio» - che questa volta però non otterrà risposta. Leggiamo di seguito l'inizio e la fine della *Scena* e la sua traduzione francese:

Vita dei fantasmi:

Buia è la camera. Mercurio è seduto alla mia tavola, il mento nella mano. Mi ha chiesto di spegnere: la luce lo affatica. La finestra è sparsa di stelle [...].
Ermete non parlerà più.

I primi sogni, leggeri e trasparenti, li tronca un'angoscia improvvisa che mi desta. [...]
- Ermete!³³²

Dattiloscritto:

La chambre est obscure. Mercure est assis à ma table, le menton dans la main. Il m'a prié d'éteindre la lumière, qui le fatiguait. La fenêtre est remplie d'étoiles [...].
Je sens que Mercure ne parlera plus.

L'angoisse m'éveille tout à coup et déchire mes premiers songes, légers et transparents.

Vita dei fantasmi:

(Silenzio: Mercurio si approssima alla finestra. [...])

(Le ultime stelle precipitano all'orizzonte. Mercurio torna e si siede davanti alla tavola. Il suo corpo riacquista a poco a poco l'immobilità della statua. "Mercurio!... Mercurio!" Alla mia voce non risponde se non il pianto disperato del fantasma)³³³.

Si noti come nel passaggio dall'italiano al francese, ancora una volta, Savinio proceda ad una traduzione quasi parola per parola, tranne che per tre casi particolari, che ci rivelano un aspetto importante del suo rapporto con le due lingue. Le varianti sono determinate nei tre casi da motivi differenti: stilistico-ritmico, poetico e grammaticale. Vediamo nel dettaglio:

- «Mi ha chiesto di spegnere: la luce lo affatica» → «Il m'a prié d'éteindre la lumière, qui le fatiguait». Il periodo italiano è più lapidario ed incisivo grazie alla successione di due principali ed alla pausa ritmica imposta nella lettura dai due punti. Il periodo francese è, invece, più narrativo per via dell'utilizzo della proposizione principale e della subordinata causale.
- «Ermete non parlerà più» → «Je sens que Mercure ne parlera plus». La traduzione francese implica un cambiamento importante del punto di vista e del senso stesso della frase. Se in italiano l'io narrante si limita a constatare un fatto dato per certo ed ineluttabile, in francese, invece, introduce la sua soggettività, conferendo inoltre, come abbiamo osservato nel caso precedente, un tono più narrativo al racconto. Da un parte questa scelta diminuisce la drammaticità del testo italiano, dall'altra corrisponde ad un atteggiamento ricorrente nella scrittura francese di Savinio. L'io narrante, in

³³² A. Savinio, *Vita dei Fantasmi*, op. cit., p. 56.

³³³ *Ivi*, p. 63.

questa lingua “altra” si esprime, infatti, di preferenza attraverso una maggior soggettività della frase.

- «I primi sogni, leggeri e trasparenti, li tronca un’angoscia improvvisa che mi desta» → «L’angoisse m’éveille tout à coup et déchire mes premiers songes, légers et transparents». Questo terzo caso mostra una variante determinata non più da una scelta poetica, quanto piuttosto da un’esigenza linguistica. Se in italiano l’accento della frase poggia sul complemento oggetto («i primi sogni»), e sulle sue qualificazioni («leggeri e trasparenti»), in francese, invece, l’accento cade sul soggetto, «l’angoisse». Inoltre, se il periodo italiano è costituito da una principale seguita da una subordinata relativa, in francese, invece, abbiamo due proposizioni principali tra loro coordinate, dove la subordinata dell’italiano diventa la principale che regge il soggetto esplicito in francese. Grazie a queste scelte traduttive si assiste ad una dislocazione del complemento oggetto dalla prima posizione dell’italiano all’ultima del francese:

I primi sogni angoscia

X

l’angoisse mes premiers songes

Leggiamo, per un confronto, la versione manoscritta di questo stesso periodo:

- «Sono nel momento che i primi sogni, leggeri ancora e imperfetti, vengono a mischiarsi ai recenti riflessi della realtà. Alle volte una immaginazione cupa, qualche improvvisa angoscia, ci destano di soprassalto, e mentre si credeva di non dormire ancora, riconosciamo invece di aver sognato».

La versione manoscritta presenta una narrazione ricca di dettagli, raccontati dalla voce narrante, narratore omodiegetico. Il periodare è più ricco e lo stesso fatto raccontato, nella versione definitiva, in un unico periodo, nel manoscritto è invece sviluppato all’interno di due periodi, il primo dominato dai «sogni, leggeri ancora e imperfetti», il secondo, invece, dall’angoscia che sveglia di soprassalto.

Il *Prologo* e la *Scena* sono caratterizzati da un elemento comune che domina i luoghi dell’azione: il buio. Nel *Prologo* si tratta del buio della notte che è scesa sulla piazza dove Mercurio incontra l’io narrante: «Notte. Le fon-

tane cantano il loro canto più segreto» / «Nuit. Les fontaines chantent leur chant le plus secret». Nella *Scena*, invece, il buio è quello interno ed intimo della stanza dove si svolge la seconda parte del racconto: «Buia è la camera» / «La chambre est obscure». Il buio è ovunque, dentro e fuori, è la dimensione designata e consona non solo all'amicizia tra i due personaggi, ma anche al loro dialogare sul mistero della vita e della morte, dell'eternità e della vita sospesa del fantasma che interverrà quale terzo personaggio. In chiusura del racconto viene annunciato l'arrivo di un nuovo giorno, osservato dal buio della stanza, attraverso la finestra dalla quale si intravedono tramontare le stelle. Come mostrano molti scritti e i dipinti suoi e del fratello, la finestra, elemento metafisico, è l'unico tramite possibile tra lo spazio chiuso e quello aperto.

Il confronto tra i testi appena effettuato ha rivelato il lungo lavoro di Savinio sul racconto *Vita dei fantasmi* nel quale troviamo già alcune tracce della storia di Mercurio. Tale confronto ci ha mostrato inoltre alcuni atteggiamenti traduttivi (maggior soggettività e stile narrativo del testo francese) che si ritroveranno anche nei testi successivi e che, in parte abbiamo potuto osservare già nella tarda traduzione di *Les Chants de la mi-mort*. Inoltre, esso ci ha permesso di osservare il modo in cui l'autore ha interpretato, nella stessa lingua, lo stesso racconto in due modi e due stili completamente diversi, preferendo infine la versione meno narrativa e più dialogata, alleggerita degli eccessivi dettagli e divagazioni della prima versione manoscritta.

2.6.2. Per un confronto: *Introduction à une vie de Mercure e Hérmes Skeptómenos/La statua pensante*

Nel 1929, sulla rivista «Bifur», Savinio pubblica *Introduction à une vie de Mercure* che, come osserva Rosowsky, racconta una storia scritta «en surimpression d'un texte surréaliste virtuel, qui réunit *Le paysan de Paris*

d'Aragon, *Nadja* et *L'introduction au discours sur le peu de réalité* de Breton. Tout en raillant l'entrée des médiums et les séances de spirites, elle revendique l'antériorité de l'esthétique savinienne marquée par son attrait pour l'atmosphère spectrale»³³⁴. Inoltre, continua la studiosa, l'*Introduction* «est une phantasmagorie éblouissante par ses allusions, ses clins d'oeil, ses reprises et sa parodie qui se déploie sur les traces du *Télémaque* d'Argon»³³⁵. Questo testo, da un punto di vista linguistico, è considerato come l'esempio più alto della produzione francese di Savinio. L'autore mostra infatti di possedere una perfetta padronanza e conoscenza della lingua, tanto da farne uno strumento al servizio della sua ironia dissacratoria.

Già nel 1919 Savinio faceva riferimento al progetto di *Vita di Mercurio* in una lettera a Papini nella quale raccontava di lavorare al compimento di due volumi, *Il ritorno dell'Argonauta*, che farà poi parte di *Hermaphrodito*, e *La statua pensante*, che invece non fu mai portato a termine, ma del quale rimangono tra le sue carte diverse tracce. Il manoscritto di *La statua pensante* è conservato nell'archivio del Gabinetto Vieusseux³³⁶. Esso consiste di due fogli intitolati *Hérmes Skeptómenos/La statua pensante*, nei quali il dio viene caratterizzato dall'epiteto derivante da σκηπτός, «fulmine», «lampro» e μένος «anima» o «forza vitale». L'epiteto è posto in ossimoro al sottotitolo, *La statua pensante*: la vitalità fulminea del dio alato si contrappone così alla sua condizione di immobilità statuaria e meditativa. Un'immobilità che però contiene in sé un ulteriore ossimoro, poiché la statua è pensante ed il pensiero è movimento.

Si tratta di una prima scrittura in italiano dell'*Introduction* e il confronto con quest'ultima permetterà di osservare alcuni elementi del rapporto di Savinio con la propria scrittura bilingue. *Hérmes Skeptómenos* è introdotto

³³⁴ G. I. Rosowsky, *Savinio: un auteur, deux écrivains*, op. cit., pp. 185-186.

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ Il manoscritto è contenuto nella scatola 11, all'interno del fascicolo n. 10 datato tra il 1910 e il 1930.

dal cosiddetto “assioma della Scuola di Salerno” («post prandium stabis/post coenam ambulabis»).

Il manoscritto presenta lo stesso luogo della storia, ma non la stessa narrazione, ed alcuni dei personaggi dell'*Introduction*, già definiti nelle loro caratteristiche fisiche e caratteriali. Ancora assenti, invece, i protagonisti: L'Eveilleur des Dieux, il suo *alter ego* Mister Pard e Mercurio (Merx). Lo stile dei due scritti è molto diverso: non solo non vi è alcuna traccia dell'ironia escatologica, ma il tono del manoscritto è meno surrealista e visionario. Comune è, però, la particolare atmosfera della casa Rana. Leggiamo infatti,

La valigia delle Indie era passata con eleganza fluviale sul Mar Rosso; l'avevano guardata dal molo di Ageda, araba città.

O Mar Rosso
più non posso
star con te.
Mi ci vuole il mare verde
lì lo spirito si perde
è il mar che fa per me.

Rana disse a Dimitrieff: “rientriamo in casa”. Ma è veramente terribile l'ingolfarsi nella compagnia di un console russo, teologo patentato e avido di spiritismo.

Rientrammo che la sera calava e colava sulle case bianche l'oscurità periodica delle notti, tanto più nere che vengono a smorzare la lunga vita del giorno troppo luminoso.

Di questo *incipit* si ritrova, anche se con qualche modifica, la sola frase iniziale: «La Malle des Indes vogue innocentement sur l'ex-mer de Pharaons». Uguale la struttura della frase, uguale il soggetto dell'azione, uguale il mare dove l'azione si svolge, che in francese è designato attraverso un epiteto assente in italiano, dove viene invece esplicitamente nominato. Il passaggio dell'imbarcazione, inoltre, se in italiano è elegante, in francese diventa innocente. Come ha osservato inoltre la Rosowsky, la città nella quale si

svolge l'azione, citata esplicitamente nel testo italiano, viene invece omessa nell'*Introduction*: «Debout sur le quai de la ville asiatique, Mister Pard suit [...] le beau paquebot rose» → «l'avevamo guardata dal molo di Ageda». Questo passaggio ci mostra ancora un'altra differenza importante, sottolineata anche dalla studiosa: nella versione italiana Savinio sceglie di far raccontare la storia ad un narratore omodiegetico, introducendo così, attraverso il "noi", la focalizzazione interna. *Introduction*, invece, è narrata da una voce onnisciente a focalizzazione zero.

L'*incipit* offre inoltre un altro interessante spunto di riflessione ben evidenziato dalla Rosowsky: si tratta dell'imbarcazione osservata dal protagonista: «La valigia delle Indie/ La Malle des Indes» che si riferisce a *The English Mail Coach* di Thomas de Quincey. Come osserva la studiosa, infatti,

[...] la référence anglaise a pour truchement la langue et la littérature française. [...] Or «La valigia delle Indie» évoque immédiatement *La malle anglaise*, titre et premiers mots de l'oeuvre de Thomas de Quincey, mais via le français, *La malle* (qui est le titre de la première traduction de Pierre Leyris parue dans *Confluences* en 1943). La traduction italienne de *The English Mail Coach* ne saurait jouer sur le double sens de coffre, bagage et malle-poste, et se borne à *La diligenza inglese*. *La valigia delle Indie* est un procédé poétique que Savinio affectionne; il rappelle le «paquebot à roulette» de *La casa ispirata* ou les images du «tramway sur l'onde» et du «bateau sur le gazon» dans les vers [...]. Conservée dans la version française définitive, la métaphore est insérée dans un jeu de miroitements entre la littérature française et la culture anglaise, participant de l'histoire racontée et ajoutant à la cohérence du dessein général du texte³³⁷.

Subito dopo l'*incipit* Savinio inserisce una poesia, una sorta di filastrocca ironica che gioca sulla rima perfetta di coppie minime: rosso/posso e verde/perde, secondo lo schema AAB CCB. Il terzo e il sesto verso terminano, a differenza degli altri (parole piane), con una parola tronca (te/me) che costituisce un binomio oppositivo (te: il mare / io: l'io poetico). Nel primo e

³³⁷ G. I. Rosowsky, *Savinio: un auteur, deux écrivains*, in *De Marco Polo à Savinio*, op. cit. pp. 187-188.

quarto verso, invece, sono il “Mar Rosso” e il “mare verde” ad opporsi. Non è un caso se è proprio nel mare verde che ci si perde. Più avanti, infatti, questo colore ritornerà e ne verrà chiarito il valore: «Nel mezzo del rettangolo verde, presiedeva il medium: Rana Maria». Il verde è, infatti, il colore mistico della seduta spiritica alla quale sta per presiedere la padrona di casa, nonché medium, Maria Rana. Verde, come rivela il nome, è la stessa medium.

Questa seduta spiritica, che diventa una parodia dello stato di *trans* dei surrealisti, si ritrova come uno dei momenti centrali del racconto nell’*Introduction*, insieme ai personaggi che vi assistono.

Maria Rana diventerà Giulia Rana, moglie di Luigi Rana, e in entrambe le versioni sarà la medium, anche se in *Introduction*, dove tutto è rovesciato ed estremo, non saranno più gli occhi strabici a segnalare il suo abbandono allo stato di *trans*, bensì il suo ombelico aperto. Anche il suo abbigliamento cambia radicalmente da una versione all’altra,

Vestiva come al solito, cioè col maglione grigio che le conferiva un che di aspetto tra l’operaio gassista e la giovane affiliata a qualche cenacolo anarchico di Ginevra, città calvinista. Il [+] della capellatura e lucida e pesante [+] a metà della faccia [+] come la luna [+].

Mme Giulia Rana, maîtresse de maison, portait une magnifique robe de soirée à grands ramages verts, qui lui seyait à merveille³³⁸.

La trasandata Maria diventa un’elegante Mme Giulia, dal vestito verde, colore che continua a distinguerla, vista la sua natura di rana.

Roberto Danisi diventerà Robert Danesi, “le postulant tragique”, e continuerà ad essere caratterizzato dagli «occhi rovinati e quasi chiusi, in seguito [+] tentato suicidio con la stricnina». Savinio, nell’*Introduction*, riprende e chiarisce,

³³⁸ A. Savinio, *Introduction à une vie de Mercure*, in *Hermaphrodito e altri racconti*, op. cit., p. 450.

depuis sa fameuse tentative de suicide à la strychnine il était devenu catobléphare, il s'était accoutumé de ne s'adresser à ses auditeurs qu'en leur tournant le dos³³⁹.

A questo chiarimento fa seguito il racconto del drammatico naufragio dal quale si era salvato insieme al figlio, perdendo però le tacce della moglie. La narrazione di tale avvenimenti nel manoscritto italiano viene compiuta dalla voce narrante, mentre nell'*Introduction* è affidata allo stesso Robert Danesi, con una notevole aggiunta di dettagli che ancora una volta virano verso un'ironia surreale ed escatologica.

Il "capitano ferito" diventerà Tullio Rana, fratello di Luigi Rana e «grand mutilé de la guerre», che in italiano viene caratterizzato per il suo viso rovinato,

chinando lui la faccia, la lampada di sopra burlava ché, illuminandolo a volo d'uccello, metteva in rilievo tutti gli scavi della sua pelle butterata, talché sembrava una riproduzione fotografica dei paesaggi selettici.

mentre in francese Savinio si diverte a ironizzare sul suo passato militare,

[...] il sautillait dans le salon avec des gestes de silhouette de tir à la cible, car ayant vaillamment résisté à la pression des *Sturmtruppen*, son corps avait été réduit à l'épaisseur d'une pastille³⁴⁰.

Il personaggio di Dimitrieff «console russo, teologo patentato e avido di spiritismo», che durante la seduta si tiene «nell'angolo più scuro della stanza, laddove la mano fredda dello spirito l'avrebbe scovato con più facilità e afferrato con più forza», verrà invece notevolmente modificato per diventare Mister Pard, uno dei protagonisti dell'*Introduction*.

L'unico personaggio assente nella versione francese è Giacomo, «l'uomo senza naso», sul quale Savinio si era attardato descrivendone non solo il viso, ma spiegando anche il motivo di quell'epiteto e la causa della sua me-

³³⁹ *Ivi*, p. 451.

³⁴⁰ *Ibidem*.

nomazione fisica. Dunque, nell'*Introduction* nuovi personaggi integrano o sostituiscono quelli che nella precedente versione italiana erano ancora solo allo stato di abbozzo.

Nell'*Introduction* Savinio porta alle estreme conseguenze il suo sperimentalismo linguistico, i giochi di parole, lo spirito surrealista, l'ironia del paradossale e dell'escatologico. La distanza stilistica tra i due testi è determinata sicuramente anche dall'intento polemico con il quale viene composta la versione del 1929. Come osserva ancora Rosowsky l'*Introduction* è, infatti, la risposta all'invito di Aragon ad unirsi ai surrealisti. Savinio in questo stesto, infatti,

dit à la fois son sarcasme à l'égard de l'automatisme verbal et son affinité avec une conception partagée de l'art. Il adhère aux résultats mais rejette les moyens pour les atteindre³⁴¹.

2.6.3. Variazioni e varianti

La nostra analisi del progetto per *Vita di Mercurio* si baserà sullo studio delle varianti e delle variazioni che si ritrovano tra le carte conservate nel Gabinetto Vieusseux. In un fascicolo³⁴² è conservato l'inizio di traduzione manoscritta di *Introduction à une Vie de Mercure*, scritta sul retro di una pagina stampata di *Capitano Ulisse*. Le correzioni a penna autografe testimoniano, come ha osservato la Rosowsky, delle modifiche apportate da Savinio a quei passaggi tradotti in modo troppo letterale. In alcuni casi si tratta del cambiamento dell'ordine delle parole, in altri, invece, di una vera e propria modifica della traduzione. Citiamo alcuni esempi di quest'ultimo caso, in parte già segnalati dalla studiosa³⁴³.

³⁴¹ G. I. Rosowsky, *Savinio: un auteur, deux écrivains*, in *De Marco Polo à Savinio*, op. cit. p. 188.

³⁴² Si tratta del fascicolo n. 10 (datato tra il 1910 e il 1930) contenuto nella scatola n. 11.

³⁴³ Si rimanda per maggiori approfondimenti a G. I. Rosowsky, *La savinienne Introduction à une vie de Mercure ou les prestiges du surréalisme*, in «Littérature», n. 108, décembre 1997, revue trimestrielle, Larousse, Paris, 1997, nota n. 22, p. 59.

- «vogue innocentement» → «voga innocente sul», cancellato dall'autore e sostituito da: «fidente su quel mare».

Savinio, che inizialmente aveva optato per una traduzione parola per parola, preferisce un termine più aulico che, come riscontriamo più volte in alcune sue scelte traduttive, conferisce un di più di senso alla frase. Il termine “fidente”, infatti, include ma non esaurisce “innocente”, in quanto vi aggiunge l’idea di un abbandono fiducioso;

- «tela eccezionale la cui rigidità» sostituisce «che per rigidità», calco dal francese «qui par sa rigidité»;
- «ce mot n'est apparemment qu'une déformation du mot “toile”» → «questo sostantivo che non figura in nessun catalogo di tessuti».

Savinio tenta inizialmente di mantenere il gioco di parole del francese «toile/tôle», ma decide infine di eliminarlo;

- «Serbava della propria madre» sostituisce la doppia negazione «non serbava della propria madre se non» della prima traduzione, che ricalcava la struttura del francese «ne...que»: «De sa mère, Mister Pard ne gardait qu'une souvenance vague»;
- «Il se remémorait parfois son long corps de carnassière» → «Ricordava il suo lungo corpo di pantera».

Savinio decide di non tradurre l’avverbio così da non delimitare il ricordo in una ricorrenza temporale definita. Sceglie, inoltre, di specificare il generico «carnassière» con «pantera», procedendo ancora una volta all’aggiunta di un di più di senso.

- «Il cognome Pard» sostituisce il dimostrativo «Questo cognome» derivando tale scelta dal testo in francese: «Ce nom de Pard».

Un altro fascicolo³⁴⁴ intitolato, *Introduction à une vie de Mercure*, contiene una serie di documenti importanti sul progetto. Tra questi, in particolare, le poesie in francese, alcune scritte a penna, altre a matita, appuntate su due fogli sparsi. Ricordiamo che raramente Savinio si è dedicato alla poesia. Le

³⁴⁴ Si tratta del fascicolo n. 11 della scatola n. 11, datato prima del 31 dicembre 1931.

sole pubblicazioni di componimenti lirici risalgono infatti a *Hermaphrodito* ed hanno uno stile frammentario ed aforistico di sapore nicciano. Sul primo foglio leggiamo, a matita:

Hautes statues, blanches,
sans ailes, voguent; et par de là les mers
cent mille pianos, o ville sans regard,
annoncent ton midi.

....

Part, ouvre tes **bras**
à la justice marmoréenne.

Tes yeux, sur le mur,
o divine **paresse**,

paraissent et disparaissent.

Queste due brevi poesie riecheggiano molti temi metafisici (“statues”, “ville”, “regard”, “midi”, “yeux”, “mur”) e ricordano alcuni contemporanei componimenti del fratello. Savinio insiste una volta di più su alcune tematiche legate a Mercurio: la statua, il mare, il tempo. Nella prima poesie, le città evocate, delle quali viene annunciata l’ora metafisica del mezzogiorno, sono prive di sguardo, in opposizione agli occhi della “divine paresse” della seconda poesia. In questo secondo componimento, che sembra quasi una risposta al precedente, dove domina ancora l’evocazione della statua, Savinio predilige le rime e i giochi di parole.

Nel primo verso troviamo infatti una rima maschile interna («part/bras») che in *enjambement* si lega al verso successivo. Al penultimo e ultimo verso, la rima gioca sull’assonanza fonetica «paresse/paraissent» e «disparaissent», creando una doppia rima, equivoca e incatenata (*enchâînées*): paresse/paraissent/disparaissent ed una inclusiva o ricca: paresse/disparaissent.

Nel secondo foglio, scritte a penna nera, leggiamo le seguenti poesie:

Déesse qui dort
Et contemplait le ciel
du bout de ses mamelles.

Soucis de ménage

Vue la crise des bonnes
c'est ma Minerve en plâtre
qui ouvre quand on sonne.

Une chambre, un salon.
Et j'y reçois du monde,
Tel un tramway sur l'onde,
Tel un bateau sur le gazon.

Et dans mon antichambre
trois vieux de passage
ronflent de tous leurs membres.

Incognito d'un jeune dieu

Ce jeune-homme, dites-vous? Il travaille comme
forgeron
toute la semaine, et le dimanche il monte au ballon.

Le poesie di questo secondo foglio si caratterizzano per un'ironia nuova rispetto ai primi componimenti poetici italiani inclusi in *Hermaphrodito*. I soli protagonisti sono qui le divinità. La prima e l'ultima poesia sono dei frammenti di soli due versi. L'ultima in particolare descrive un nuovo mascheramento del dio Mercurio in veste di fabbro ("forgeron"), il cui passatempo domenicale è quello di girare in mongolfiera ("il monte au ballon"). Tale attività anticipa e annuncia il futuro Mercurio aviatore di *Capitan Ulysse*. Come ha inoltre osservato G. I. Rosowsky, lo stile di questo componimento ricorda una poesia di Charles Cros,

on pense à ces vers tirés de *Grains de sel*: «Il travaille, le jour, dans un bazar tout neuf, / Criant: "Tout est à treize, et là, tout à vingt-neuf!" / [...] Comme sa connaissance a, ce soir, de l'ouvrage, / Il est libre et content. Car jamais il ne rage, / À moins qu'elle ne flâne. Aussi c'est d'un air grand / Qu'il s'écrie au café: "Garçon ! un maza-gran!"»³⁴⁵

³⁴⁵ G. I. Rosowsky, *Savinio: un auteur, deux écrivains*, op. cit., p. 186.

Soucis de ménage, invece, è composto da due terzine intervallate da una quartina. Le due terzine - entrambe di settenari (heptasyllabe) - hanno una rima incrociata, mentre la quartina, di due versi ottonari (octosyllabe) in apertura e chiusura di due settenari (heptasyllabe), è in rima baciata. Sul retro dello stesso foglio si legge invece, a matita, il seguente appunto:

Tous les soirs avant de se coucher
il nourrissait ses esprits
ainsi que de jeunes canisches
d'un peu de lait allongé d'eau.

Tra gli altri documenti sparsi inclusi nello stesso fascicolo, sempre in riferimento al progetto per *Une vie de Mercure*, ricordiamo un manoscritto dal titolo *Merx/ Statue pensante/ Le reveil du dieu*. Sembra trattarsi di una prima versione manoscritta di *Introduction à une vie de Mercure*. Ne riportiamo alcuni cambiamenti rispetto all'*Introduciton* che mostrano il lungo lavoro dell'autore sul testo, rivelandocene le esitazioni ed i ripensamenti:

- «la Malle des Indes voguait» = «la Malle des Indes vogue» ;
- «suivait des yeux» = «suive d'un oeil bleu»;
- «se dressait» = «se dresse»;
- «sortait pour boire» = «sort pour boire».

Questi primi esempi mostrano l'esitazione iniziale e la successiva preferenza di Savinio per l'utilizzo del presente al posto dell'imperfetto. Il secondo esempio mostra inoltre il passaggio dal sostantivo «yeux» al suo singolare «oeil», al quale si accompagna l'aggiunta dell'aggettivo «bleu». Il cambiamento di numero sembra rivelare una nuova fase nella sua riflessione metafisica. In effetti, lo sguardo, differente da ogni occhio, è una tematica ricorrente e molto importante nei suoi scritti e nei suoi dipinti.

Altre volte, invece, le variazioni tra il manoscritto e *Introduction* riguardano la scelta dei vocaboli e la disposizione delle parole. Spesso Savinio ricorre all'inversione di aggettivo e sostantivo, così da ottenere, rispetto al manoscritto, un periodo più conciso ed essenziale:

- «Pareil à sa couleur, rose comme un poupon couché et les menottes en l'air, le beau navire s'en allait sans défense ni méfiance, vers son destin tragique» → «Pareil à sa couleur, rose poupard couché sur le dos et les menottes en l'air, le beau navire sans défense ni méfiance court vers son destin tragique».

- «Avait-il quelque raison plausible M. Pard de se cacher ainsi dans ce complet-armure? Certes. Sous le vêtement de toile blanche, le corps de M. Pard était entièrement moucheté» → «Mister Pard a-t-il quelque raison plausible de se cacher ainsi dans son complet-armure? certes. Sous le vêtement de blanche tôle, la peau diplomatique est savamment mouchetée».

Il confronto dei due testi, come osserva G. I. Rosowsky, consente di evidenziare l'abitudine di Savinio di utilizzare dei frammenti di redazioni precedenti «à preuve les deux numérotations des pages qui semblent écrites au verso d'une feuille dont le recto contient des bribes d'une autre version manuscrite au crayon et barrée»³⁴⁶.

Ancora nel fascicolo n. 11 troviamo un dattiloscritto dell'*Introduction à une vie de Mercure*, con varianti a penna autografe delle quale riportiamo alcuni esempi, i quali mostrano ancora una volta l'inversione nell'ordine delle parole o il mutamento di alcuni termini o locuzioni:

«qui par sa rigidité participe du marbre et en même temps de la plaque d'acier» → «qui par sa rigidité participe du marbre en même temps que de la plaque d'acier»;

«les frissons qui l'ondoulaient comme les sables du désert sous les ondes du simoun» → «les frissons qui l'ondulaient comme les ondes du simoun ondulent les sables du désert»;

³⁴⁶ G. I. Rosowsky, *La savinienne Introduction à une vie de Mercure ou les prestiges du surréalisme*, op. cit., nota n. 22, p. 59. Osserva inoltre la studiosa che la versione manoscritta «s'arrête avant le moment où, dans le texte définitif, la parodie du surréalisme devient évidente. Le noyau initial du récit s'est donc développé dans un sens imprévu, comme s'il avait été subitement transplanté dans un terrain différent et stimulant, et avait subi une mutation. Certaines corrections ne seront apportées que sur la copie dactylographiée. Ainsi p. 11, ligne 13, dans l'interligne comparait le *Bateau-lavoir* en substitution de l'*Amiral-Neptune* effacé avec des x, qui à son tour avait remplacé le précédent *Montenegro*. Les allusions à la modernité viennent effacer la référence à Rodin qui figurait dans le récit *Hermès Sképtomenos*. Quant au nom de Mercure, il fait son apparition tardivement, dans le titre définitif du récit publié dans *Bifur*».

«les raies sombres qui striaient le rose de son palais» → «les raies sombres qui striaient le dôme rose de son palais»;

«le beau navire sans défense ni méfiance court vers son destin tragique» → «le beau navire sans défense court sans méfiance vers son destin»;

«il la dissimulait selon l'usage dans le tube gauche de son pantalon, d'où bien souvent» → «il la dissimulait selon l'usage dans le tuyau gauche de son pantalon, d'où parfois»;

«Le consul trace vers lui un geste sinistre» → «Le consul trace à son intention un geste sinistre»;

«Dans ce rejeton des fauves survivaient les us bibétiques de ses ancêtres» → «Dans ce rejeton des fauves, les us bibétiques survivaient de ses ancêtres»;

«où il accordait d'inutiles et verbeuses audiences» → «où il accordait de vaines et verbeuses audiences»;

«De cette mer, Mister Pard pourrait dire que c'est bien là sa flotte naturelle» → «Ces escadres, Mister Pard pourrait bien dire c'est là sa flotte personnelle».

In altri casi si assiste all'aggiunta di nuovi termini o alla trasformazione di alcuni periodi:

«qu'en comparaison les Cyclades et autres lieux reconnus de beauté publique ne sont que de la petite bière» → «que les Cyclades en comparaison, les Sporades et autres îles reconnues de beauté publique ne sont que des laiderons géographiques»;

«Dressant par-ci par-là leur rectangle fatal» → «Dressant à intervalles réguliers leur rectangles fatal»;

«à remplir ces fonctions coprologiques qui polluent ma journée» → «à remplir ses fonctions copieusement emmerdantes qui empoisonnent ma journée»;

«Ma mère est morte depuis longtemps. Malgré cela, Monsieur, elle vous donnera la même réponse» → «Ma mère, Madame, il y a très longtemps qu'elle est morte. Malgré cela vous pouvez être assuré qu'elle vous donnera la même réponse».

2.6.4. Un progetto per il cinema: *Vita di Mercurio*

Negli anni Quaranta Savinio, instancabile sperimentatore, si confronta infine con il cinema. A questo nuovo mezzo di espressione, che definirà come «mitologia in atto», poiché per sua natura è movimento, l'autore dedica una serie di articoli. Affascinato da questo strumento in grado di mostrare in modo nuovo e diverso la realtà metafisica, scrive alcuni soggetti cinematografici. Tra questi ne ricordiamo uno in particolare, dall'emblematico titolo *Vita di Mercurio* (1949). Tale progetto di sceneggiatura segna l'atto finale dell'infinito lavoro sul dio. Finalmente, nella scrittura del soggetto cinematografico³⁴⁷, Savinio sviluppa, in modo schematico, l'intera vicenda di Mercurio che vuole diventare mortale per poter infine morire. In esso si ritrovano le tracce degli scritti precedenti: da *Vita dei fantasmi* all'*Introduciton à une vie de Mercure*, vero e proprio prologo, passando per *Sogno ermetico* e *Passo Primo*. Contemporanei al soggetto cinematografico sono i cinque dattiloscritti della *Vita di Mercurio*, conservati nel Fondo Savinio, che sviluppano in modo più narrativo questa stessa storia, con l'aggiunta di un maggior numero di dettagli.

Il soggetto cinematografico avrebbe dovuto segnare il compimento del progetto così lungamente inseguito per la storia di *Vita di Mercurio*. Il cinema appariva come lo strumento espressivo più congeniale per raccontare la strana storia di questa divinità così poliedrica e mutevole, dell'*hic et nunc*. Il progetto avrebbe potuto permettere a Savinio di realizzare la sua concezione metafisica di cinema, ben lontana dal clima neorealista che si andava affermando in quegli anni. Il cinema per Savinio doveva essere come un sogno metafisico, vale a dire una sequenza di «[...] azioni che si svolgono indipendentemente dalla nostra volontà e dal nostro desiderio, avvolte nello stesso silenzio, bagnate in una luce altrettanto sottile che penetra uomini e

³⁴⁷ La sola testimonianza rimasta di questo testo è in A. Savinio, *Il sogno meccanico*, a cura di V. Scheiwiller, Libri Scheiwiller, Milano, 1982.

cose fino a renderli trasparenti, denuda a tal segno la realtà da farla inverosimile»³⁴⁸.

L'analisi comparata del soggetto cinematografico e dei testi dai quali esso attinge, ci permetterà di concludere il viaggio tra le lingue compiuto da Savinio per *Vita di Mercurio*, viaggio la cui ultima tappa si svolge in italiano. Si osservi, innanzitutto, come anche in questo caso Mercurio venga immediatamente presentato come *alter ego* di Maurizio. Questi due nomi (anagrammi imperfetti l'uno dell'altro) si contengono a vicenda, si rimandano l'uno all'altro, ma soprattutto hanno lo stesso numero di lettere, 8, simbolo dell'infinito. L'otto è il riflesso dello spirito nel mondo creato, dell'incommensurabile e dell'indefinibile. Indica l'incognito che segue alla perfezione simboleggiata dal numero sette. Incita alla ricerca e alla scoperta della trascendenza. È il numero che simboleggia la morte, in termini di transizione, di passaggio, poiché precede il 9, simbolo invece della nascita. Sappiamo come Savinio scelga di dare a uomini e cose un nome che rifletta la loro vera essenza. Per questo è così affascinato dall'etimologia, dall'origine, dal significato primo ed intimo delle cose. Tra Maurizio e Mercurio esiste, giustappunto, un problema di infinito, di eternità, nell'opposizione tra immortalità divina e mortalità umana. Maurizio, come Mercurio, deriva il suo nome dal latino, da *Maucius* o *Mautius* che, in età imperiale, era un *supernomen*, ovvero un secondo cognome e che era diventato in seguito un nome di persona. Mercurio, invece, trae origine dalla radice latina *merx*, *mercari*, che significa mercanteggiare o trafficare, ed è proprio col nome di Merx che Savinio nell'*Introduction* e nel manoscritto di *Vita dei fantasmi*, chiama il dio. In quest'ultimo testo, in particolare, Savinio ce ne spiega l'etimologia,

³⁴⁸ A. Savinio, *Galleria*, «Rivista del Cinematografo», gennaio 1924, in A. Savinio, *Il sogno meccanico*, op. cit., p. 67.

Vita dei fantasmi (manoscritto):

[...] la presenza di Mercurio in questa città risponde unicamente a uffici pratici e municipali. Il suo simulacro, posto nel centro della piazza, non ha altra funzione che di rappresentarvi, con un qualche celeste decoro, il simbolo dei traffici e delle mercature. L'agile figlio di Maia vi è onorato nei soli attributi di protettore dei commerci, e da assai tempo il popolo, cordiale e confidente al buon patrono, suole chiamarlo Merx, avendogli ridotto il nome alla significazione più schietta e originaria.

Ma Mercurio è anche il *medius currens*, è l'ἐξήγητής divino e, dunque, è il dio dell'eloquenza e del linguaggio. Savinio decide, così, di farlo esistere nell'alternanza delle lingue. Nell'*Introduction* ci fa assistere non solo alla sua nascita, ma anche a quella di un nuovo linguaggio,

[...] la bouche de Merx était sonore comme une toupie en rotation. [...] Sa tête fût entourée bientôt d'un essaim vocabulaire, que de sa main aux lents mouvements de grue il écartait doucement. [...] D'une voix indirecte et qui sortait de derrière quelque chose, Merx épela : «Das», «Texaco», «Eco», «Mobioil»³⁴⁹.

La nascita, chiaramente ironica, di questa nuova lingua, è resa possibile grazie all'intervento dell'Eveilleur des Dieux, personaggio presente nella sola *Introduction* e che coincide con il personaggio di Maurizio, l'unico in grado di animare la statua divina. Questa, infatti, viene risvegliata proprio al nome di «Maurice! Maurice!».

Introduction :

«Maurice! Maurice!».

Ce cri, ce nom ont éclaté à son insu. Il vibre d'épouvante. D'une voix boursoufflée que personne ne reconnaîtrait comme sienne, la voix du prisonnier qui la nuit appelle sa mère, il répète :

«Maurice! Maurice!».

³⁴⁹ A. Savinio, *Introduction à une vie de Mercure*, in *Hermaphrodito e altri racconti*, op. cit., p. 458.

Alors, comme un boulon qui sous la morsure d'une tenaille commence peu à peu à tourner, les yeux de pierre, lourds comme des montagnes, se baissent lentement sur l'Eveilleur de Dieux³⁵⁰.

Al contrario, nel soggetto cinematografico *Vita di Mercurio*, sarà la statua a chiamare Maurizio:

Vita di Mercurio:

A un certo momento Maurizio si sente chiamare per nome. [...] S'accorge che chi lo ha chiamato, è la statua.

Si osservi, inoltre, che Mercurio, in quanto dio del *logos*, ogni volta che appare assolve al suo ruolo di “rivelatore di misteri”. In *Sogno ermetico*, infatti, racconta all'io narrante del modo in cui gli dei abitano ancora tra gli uomini e in *Vita dei fantasmi* svela il segreto della vita sospesa degli spiriti.

La scelta dei nomi nei suoi testi non è determinata solo dall'etimologia, è necessario infatti considerare anche l'importanza dell'elemento ironico, come osserva G. I. Rosowsky, in riferimento all'*Introduction*,

Merx [...] signale une double coïncidence, sémantique et phonétique. [...] Merx est un apocope de *Commerce*, la revue où Aragon et Breton avaient respectivement publié [...], *Une Vague de rêves*, *Les Discours sur le peu de réalité* et un morceau de *Nadja*; de la revue, donc, qui avait révélé au monde le mythe moderne³⁵¹.

Sembra quindi che Savinio abbia voluto creare un riferimento sia alla rivista rivale, «Bifur», che ai due scrittori surrealisti ai quali il testo sembra destinato quale sfida scherzosa.

Ma per questo progetto di vita di Mercurio, Savinio non si limita ai soli ironici riferimenti a testi ed autori surrealisti. Si riscontra, infatti, anche l'eco della pièce teatrale di Sir Arthur Wing Pinero, *The Second Mrs Tanqueray* (1893). In particolare, il riferimento a quest'opera è rilevante per fornire

³⁵⁰ A. Savinio, *Introduction à une vie de Mercure*, in *Hermaphrodito e altri racconti*, op. cit., pp. 457-458.

³⁵¹ G. I. Rosowsky, *La savinienne Introduction à une vie de Mercure ou les prestiges du surréalisme*, in «Littérature» n. 108, revue trimestrelle, décembre 1997, Larousse, Paris, 1997, p. 55.

una nuova possibile spiegazione della scelta del nome di Maurizio, apparso per la prima volta in *Vita di fantasmi*. Leggiamo ancora le osservazioni di G. I. Rosowsky che mette a confronto l'opera teatrale e *Introduction*,

[...] c'est surtout le spectre du majordome de Mister Tankeray qui retient notre attention. Car son nom, Morris, sonne bien Moris, en français orthographié Maurice. Prononcer le nom de quelqu'un c'est invoquer sa présence³⁵².

Il nome dello spettro del maggiordono, Morris, diventa così per omofonia Maurice (*Introduction*) e successivamente Maurizio (*Vita dei fantasmi* e successivi progetti per *Una vita di Mercurio*), completando il ciclo di rimandi e citazioni.

Se si mettono a confronto gli *incipit* dei vari testi della vita di Mercurio, si possono osservare numerose assonanze.

Vita di Mercurio (soggetto cinematografico):

Un adolescente, Maurizio, veglia sul **padre morto**. A un certo momento Maurizio si addormenta. **Sogna** di trovarsi con alcuni suoi coetanei a Olimpia. È notte di luna. I giovani giuocano [...]. Sopraggiunge un vecchio pastore che li ammonisce di non fare chiasso [...]. La **luna** cala all'orizzonte. Finché i suoi raggi traversano diritti **le finestre** che rispondono nel piccolo museo di Olimpia. La sagoma del Mercurio di Prassitele si staglia netta in una delle finestre.

Sogno ermetico:

Una mattina d'estate, alle dieci, **al lume di una candela, mio padre morì**. [...] Con la testa chiusa nei pugni incominciai a struggermi il pensiero finché, scivolando come **in sogno**, caddi con la mente scoraggiata nel terribile mistero della nascita. [...]

La **luna** [...]: si sparse e scese giù nella vallata a ridestare il fiume [...], sbiancò le mura di una casa bassa in mezzo ai pioppi, ne illuminò di faccia **una vetrata** quadra dietro la quale m'apparì, pensosa e vigile, la statua di Mercurio.

Primo passo:

Il padre di Maurizio **morì** alle undici del mattino, **al lume di una candela**.

³⁵² *Ivi*, p. 58.

[...] La luna era arrivata allo zenit, dichinava a ponente. **Le vetrate** del piccolo museo tra gli alberi, brillavano come di una luce interna. Via via che la luna calava dietro il museo, **l'eretta figura di Mercurio** si stagliava sempre più nitida nel centro delle vetrate che si rispondevano.

Introduction:

«**Mon père était mort le matin, à la lueur d'une bougie**, tant le soleil était fort. Dehors, un grand drapeau noir flottait dans le silence de Midi. Nous nous rencontrâmes le soir même, au bord d'une rivière. Tu sortis de ta maison aux blanches **fenêtres**, avec une allure de magasin de confections»³⁵³.

Dattiloscritto Vita di Mercurio (sceneggiatura per il cinema):

La camera da letto nella quale agonizza il padre di Maurizio. Le finestre sono aperte, **la camera è piena di luce**. Dal fondo della camera si stacca una vecchia (la balia di Maurizio) e va **a chiudere le persiane, le finestre, le imposte. La camera diventa buia**, come se fosse notte. La vecchia accende una **candela** e la pone sul comodino, accanto al letto.

[...]

La **luna**, enorme, comincia a sorgere all'orizzonte.

A poco a poco la luna arriva all'altezza delle **finestre** del piccolo museo; e poiché due finestre del museo si rispondono, **la statua di Mercurio**, collocata tra esse, si staglia nettamente nel rettangolo luminoso.

L'avvenimento che in tutti questi testi è all'origine dell'incontro tra Mercurio e il protagonista è la morte del padre di quest'ultimo. Questa coincidenza sembra determinata dal ruolo di psicopompo del dio. Proprio la morte diventa così il tramite di comunicazione tra il ragazzo e la statua divina.

Lo schema narrativo che si basa su un ciclo di vita e di morte si ripete, con qualche variante, da un testo all'altro: la morte del padre, il figlio che si smarrisce in una dimensione che si potrebbe definire di mezza- morte, nella quale incontra il dio, ed infine, il secondo incontro, sempre notturno, tra la statua e il giovane che segna l'inizio della vita mortale di Mercurio. Fanno eccezione *Introduction à une vie de Mercure* che prepara e annuncia il se-

³⁵³ A. Savinio, *Introduction à une vie de Mercure*, in *Hermaphrodito e altri racconti*, op. cit., pp. 458-459.

condo incontro e *Vita dei fantasmi* che da questo comincia la sua narrazione.

La scena della morte del padre è dominata dall'opposizione tra un esterno particolarmente luminoso e un interno nel quale viene creata una notte artificiale, illuminata dalla luce della candela:

- *Sogno ermetico*: «una mattina d'estate, alle dieci, al lume di una candela, mio padre morì»;

- *Introduction*: «Mon père était mort le matin, à la lueur d'une bougie, tant le soleil était fort»³⁵⁴.

- *Primo passo*: «Il padre di Maurizio morì alle undici del mattino, al lume di una candela. Era la fine di maggio: mese funesto. Il sole era così duro, che avevano chiuso finestre e imposte, come nelle notti d'inverno».

Si osservi come, in tutti e tre i testi, il periodo sia ritmato da una punteggiatura che mira ad evidenziare ogni enunciato della frase, obbligando a delle pause nella lettura che conferiscono all'intero periodo un ritmo sincopato e un tono grave e solenne. Savinio, a distanza di tempo, rielabora in maniera ossessiva le stesse informazioni e gli stessi elementi: la mattina, l'ora, la morte, la luce della candela e, in opposizione, il sole fuori.

Si confronti ancora con il dattiloscritto di *Vita di Mercurio* che elabora la traccia del soggetto cinematografico,

- «La camera da letto nella quale agonizza il padre di Maurizio. Le finestre sono aperte, la camera è piena di luce.[...] In quella luce mattutina, viva, giovane, è qualcosa d'inopportuno, di stonato. [...] Dal fondo della camera si stacca una vecchia (la balia di Maurizio) e va a chiudere le persiane, le finestre, le imposte. La camera diventa buia, come se fosse notte. La vecchia accende una candela e la pone sul comodino, accanto al letto».

A colpire è la reiterazione quasi ossessiva di alcuni termini («le persiane, le finestre, le imposte») che aumenta l'opposizione tra un esterno “inopportunamente” vivo e luminoso ed un interno oppressivo e claustrofobico. Sia in questo manoscritto che in *Primo Passo*, entrambi risalenti agli anni Quaranta-

³⁵⁴ *Ibidem*.

ta, si assiste ad un progressivo aumento dei dettagli per descrivere e definire la scena.

Proseguendo nell'analisi parallela dei testi si possono osservare altre importanti equivalenze tra le varie versioni. Si tratta in particolare della ricorrenza di alcune immagini e di alcuni termini.

Si osservi, infatti, come Mercurio, al suo primo apparire, sia sempre scorto da lontano e spesso venga osservato attraverso una finestra (o una vetrata) di un museo che, a causa della sua trasparenza e della luce della luna che la colpisce, fa quasi confondere l'interno con l'esterno.

- *Sogno ermetico*: «La luna [...] sbiancò le mura di una casa bassa in mezzo ai pioppi, ne illuminò di faccia una **vetrata** quadra dietro la quale m'apparì, pensosa e vigile, la statua di Mercurio».

- *Vita di Mercurio*: «La luna cala all'orizzonte. Finchè i suoi raggi traversano dritti le **finestre che rispondono** nel piccolo museo di Olimpia. La sagoma del Mercurio di Prassitele si staglia netta in una delle **finestre**. Maurizio vede la statua muoversi».

- *Dattiloscritto Vita di Mercurio*: «La luna, enorme, comincia a sorgere all'orizzonte. A poco a poco la luna arriva all'altezza delle **finestre** del piccolo museo; e poiché due **finestre** del museo **si rispondono**, la statua di Mercurio, collocata tra esse, si staglia nettamente nel rettangolo luminoso»

- *Primo passo*: «Via via che la luna calava dietro il museo, l'eretta figura di Mercurio si stagliava sempre più nitida nel centro delle **vetrate che si rispondevano**. [...] Scende sul prato e cammina. La solita incertezza vieta a Maurizio di andarle incontro. Intanto Mercurio si è avvicinato»

Anche in questo caso è evidente come Savinio abbia più volte elaborato la stessa scena lasciando tracce, di volta in volta, delle varie versioni. Si osservi, per esempio, l'insistenza sull'immagine delle finestre o delle vetrate «che si rispondono», le quali rendono possibile l'illusione ottica di un interno che è contemporaneamente esterno. In *Vita dei fantasmi* e in *Introduction*, invece, l'incontro con il dio avviene in uno spazio aperto, la piazza.

Vita dei fantasmi:

Notte. Le fontane cantano il loro canto più segreto. Ermete scende lo zoccolo basso e mi muove incontro.

Vie des fantomes

Nuit. Les fontaines chantent leur chant le plus secret. Mercure abandonne son piédestal et vient à ma rencontre.

Introduction:

[...] au milieu du cadran nocturne [...]. Devant toi, parmi les fontaines qui se meurent de soif, la blanche anatomie attend son heure. Avance vers elle avec courage et brise par ton amour l'ultime et très légère écorce qui vous separe encore.

I due episodi, entrambi notturni, raccontano in modo speculare lo stesso avvenimento, non solo, come abbiamo già avuto modo di analizzare (parag. 2.6.1.), per il rovesciamento dell'immagine delle fontane, prima abbondanti d'acqua e poi sterili, ma anche per l'inversione dei movimenti dei due protagonisti. Nel primo testo è Mercurio, ormai risvegliato, a muovere verso Maurizio, nel secondo, invece, è l'Eveilleur des Dieux ad essere invitato ad avvicinarsi alla statua per assolvere al suo compito e, dunque, per animarla. Savinio ha così integrato un testo nell'altro attraverso un procedimento di variazione e rovesciamento.

In *Vita dei Fantasmi*, inoltre, gli incontri notturni tra il dio-statua e Maurizio sono il passo successivo al loro secondo incontro narrato in *Vita di Mercurio*:

- *Vita di Mercurio*: «[...] dopo alcuni anni [...]. Una notte di inverno egli passa in una piazza deserta. [...] S'accorge che chi lo ha chiamato, è la statua. Superato lo spavento e la sorpresa, **Maurizio si avvicina alla statua**».

- *Dattiloscritto Vita di Mercurio*: «Sono passati dieci anni. [...] Maurizio traversa una piazza deserta. [...] Dopo un poco, Maurizio si sente chiamare per nome. Si volta di scatto: non vede nessuno. [...] L'appello del suo nome si ripete. [...] E una terza volta, sente chiamare: "Maurizio"... Maurizio si accorge allora che chi lo chiama è una statua. Superato lo spavento e lo stupore, **Maurizio si avvicina alla statua**».

Come avviene nell'*Introduction*, in opposizione a *Vita dei fantasmi*, ancora una volta è Maurizio ad avvicinarsi alla statua.

Un'interessante assonanza espressiva tra francese e italiano accomuna *Vita dei Fantasmi/Vie des fantômes* e *Vita di Mercurio*:

- *Vita dei fantasmi* (manoscritto): «Ogni sera, che l'ombra si è stesa sulla piazza, [...], il giovane dio scende lo zoccolo basso e **muove verso di me**».
- *Vita dei fantasmi*: «Notte. Le fontane cantano il loro canto più segreto. Ermete scende lo zoccolo basso e **mi muove incontro**».
- *Vie des fantômes*: «Nuit. Les fontaines chantent leur chant le plus secret. Mercure abandonne son piédestal et **vient à ma rencontre**».
- *Vita di Mercurio*: «Maurizio vede la statua muoversi, salire sul davanzale, scendere sul prato, **venirgli incontro**».
- *Vita di Mercurio* (dattiloscritto): «La statua apre la finestra, sale sul davanzale e lo scavalca, scende sul prato e **avanza** a passi lenti **verso Maurizio**».

«Muove verso di me», proposto nel manoscritto, viene poi variato in «mi muove incontro», che Savinio traduce con il suo equivalente francese «vient à ma rencontre». In *Vita di Mercurio* ritroviamo «venirgli incontro», alternativa e sinonimo del verbo «muovere incontro a qualcuno» precedentemente utilizzato, che ricalca l'espressione francese. Ma nel dattiloscritto omonimo si assiste infine ad un'ultima variazione: «avanza [...] verso Maurizio».

Se *Sogno ermetico* e *Vita dei fantasmi* vengono in parte rielaborati e riutilizzati per la scrittura dell'antefatto alla *Vita di Mercurio*, vale a dire l'*Introduction à une vie de Mercure*, *Vita di Mercurio* ne costituisce invece il seguito, sviluppando il racconto del dio che vuole farsi uomo.

Tale legame è confermato dalla rievocazione, sia nel dattiloscritto che nel soggetto cinematografico, del primo incontro tra Mercurio e Maurizio nel

quale si preannuncia il successivo incontro che segnerà l'inizio della nuova vita del dio,

Introduction:

Ton corps brillait dans l'eau comme un poisson de zinc³⁵⁵. Ensuite tu m'annonças entre deux rots – ô sublime ! ô divin ! – **qu'un jour je te retrouverais dans une grande ville du nord**. O Merx, me voici à tes pieds. Est-ce l'heure? Réponds moi.

Vita di Mercurio:

Quando Mercurio è vicino a Maurizio, gli dice che **un giorno essi si dovranno incontrare nuovamente, in una grande città del nord**. [...] Maurizio si trova, dopo alcuni anni, in una città di grande commercio [...]. La statua gli ricorda il loro precedente incontro nella vallata di Olimpia.

Dattiloscritto Vita di Mercurio :

Ti dissi allora – aggiunge Mercurio – che dopo dieci anni **ci saremmo incontrati nuovamente in una grande città del nord**. Il momento è arrivato. Sapevo che stasera saresti passato di qui. Non riesco più a sopportare la mia vita immortale. Aiutami a farmi uomo, a vivere da mortale, a morire.

Ritroviamo lo stesso annuncio anche in *Primo passo*. Leggiamo infatti,

Questi dice: «**Un giorno noi ci ritroveremo in una grande città del nord**. Quella volta sarai tu che mi verrai incontro».

L'annuncio della statua - «**un jour je te retrouverais dans une grande ville du nord**» - viene quindi reiterato nei successivi testi:

- *Vita di Mercurio*: «**un giorno essi si dovranno incontrare nuovamente, in una grande città del nord**»;

- *Vita di Mercurio* (dattiloscritto): «**ci saremmo incontrati nuovamente in una grande città del nord**»;

- *Primo passo*: «**Un giorno noi ci ritroveremo in una grande città del nord**».

³⁵⁵ Ritroviamo qui ancora un riferimento all'opera del fratello de Chirico. I pesci di zinco sono infatti elementi metafisici ricorrenti non solo sulle tele, ma anche nei suoi componimenti poetici e nel romanzo *Hebdomeros*.

Se i termini utilizzati e, in almeno due casi, la loro stessa posizione nella frase, risultano un vero e proprio calco dal francese, ancora una volta si assiste, però, ad un rovesciamento della precedente situazione. Nell'*Introduction*, infatti, il futuro incontro è annunciato dall'*Eveilleur des Dieux* che riporta le parole di Mercurio. Negli altri tre testi, invece, è direttamente il dio a ricordare a Maurizio di tale promessa.

Per completezza, si confronti infine l'*Introduction* con il precedente *Sogno ermetico* nel quale si legge:

Un giorno mi ritroverai. Ricordati di me. Questo accadrà **nel nord, in una grande città**, per una notte chiara e gelida d'inverno. Rattiene il nome della statua: HERMES SKEPTOMENOS. Ma sappi risvegliarmi³⁵⁶.

Mercurio è ormai pronto a iniziare la sua vita mortale.

Introduction:

[...] la ville entière se réveilla subitement, afin d'honorer le premier pas dans la vie de **celui qui voulait être mortel**.

Vita di Mercurio :

Una notte d'inverno egli passa in una **piazza** deserta. È stanco, si siede su una panchina all'orlo di un giardinetto circolare, in mezzo sorge una statua. [...] Un oscuro desiderio si è andato chiarendo a poco a poco nell'animo di Mercurio, gli ha suggerito di **passare dallo stato di immortalità terrestre, allo stato di eternità**. [...] Mercurio insomma vuole **morire**.

Dattiloscritto Vita di Mercurio:

Non riesco più a sopportare la mia vita immortale. **Aiutami a farmi uomo, a vivere da mortale, a morire**.

Vita di fantasmi (manoscritto):

Ogni sera, che l'ombra si è stesa sulla **piazza**, e le fontane vi spandono fruscii come di acque sotterranee, il giovane dio scende lo zoccolo basso e muove verso di me. [...]

Sente vicino il giorno che **lo assolverà dalla legge olimpica degli immortali**, e già tutte le sue speranze volgono al destino umano e alla **morte** che ne segna il compimento.

Primo passo:

Mi aiuterai a vivere: a vivere per poter morire. Non sarà facile svegliarmi, ma tu ci riuscirai.

³⁵⁶ A. Savinio, *Sogno ermetico*, op. cit., p. 445.

L'annuncio del desiderio di Mercurio di diventare mortale, già presente nell'*Introduction* («celui qui voulait être mortel») e prima ancora nel manoscritto di *Vita di fantasmi* («lo assolverà dalla legge olimpica degli immortali»), torna sia nel racconto *Primo passo* che in *Vita di Mercurio* («passare dallo stato di immortalità terrestre, allo stato di eternità. [...] vuole morire» e nel dattiloscritto: «aiutami a farmi uomo, a vivere da mortale, a morire»), diventandone il fulcro dell'azione. La nuova vita desiderata dal dio-statua viene annunciata da una serie di cambiamenti che hanno subito inizio e che, in un primo momento, necessitano dell'aiuto del giovane per poter aver luogo,

Introduction:

Merx ne répondit point. Mais par un **effort inconcevable** qui se répandit en ondes sismiques dans l'univers entier, et ondula l'éther, et fit chavirer les astres comme autant de petits vaisseaux dans la tempête, **il lui tendit la main pour descendre**³⁵⁷.

Vita di Mercurio:

Maurizio aiuta la statua a staccarsi dallo zoccolo. Con **grandissimo sforzo**, con grandissimo dolore, Mercurio riesce a strappare i suoi piedi di bronzo dal marmo sul quale sono infissi.

Si tratta del primo passo “umano” della statua. Nell'*Introduction* tale avvenimento viene sottolineato, nella sua eccezionalità, attraverso le conseguenze che esso comporta nel mondo, conseguenze che poi si riveleranno essere nefaste soprattutto per i commerci dei quali il dio è il protettore.

Questi cambiamenti sono inizialmente fisici. La statua diventa un po' alla volta umana,

Vita dei fantasmi (manoscritto):

Ogni volta io lo vedo arrivare di lontano, con passi rigidi e misurati. Egli comincia col dichiararmi che le sue membra gli paiano più sciolte, e mi assicura dei progressi verificati nel giorno precedente.

³⁵⁷ A. Savinio, *Introduction à une vie de Mercure*, in *Hermaphrodito e altri racconti*, op. cit., p. 459.

Vita di Mercurio:

A poco a poco le membra di Mercurio cominciano a sciogliersi, ad acquistare possibilità di movimento.

Il racconto di *Vita di Mercurio* continua con la narrazione delle avventure del dio nella sua nuova vita, proseguendo là dove terminava l'*Introduction*,

Introduction:

Paralytique majestueux, infirmier plein d'amour, ils s'acheminèrent coude à coude vers la coquette garçonnière, que le jeune homme avait louée pour son divin ami.

Vita di Mercurio:

Comincia la vita di Mercurio. [...] Sequenze di scene in casa di Maurizio, ove Maurizio ha condotto la statua vivente. Maurizio abita in camera mobiliata.

Vita di Mercurio (dattiloscritto):

S'incamminano entrambi verso la casa di Maurizio. I passi di Mercurio sono lentissimi e suonano pesanti. [...] Maurizio e Mercurio arrivano finalmente all'alloggio di Maurizio. Questi abita all'ultimo piano, una camera mobiliata presso la Signora Mammoli.

La «coquette garçonnière» è stata mutata in una più prosaica «camera mobiliata» (che si arricchisce di dettagli nel dattiloscritto: «presso la Signora Mammoli»), testimonianza dell'evidente cambiamento di registro tra i testi, determinato innanzitutto dalla loro distanza temporale. Savinio negli anni Quaranta è ormai lontano dallo spirito provocatorio che lo caratterizzava ancora nel '29. I successivi cambiamenti del dio ai quali si assiste sono soprattutto di tipo emotivo: Mercurio scopre i sentimenti³⁵⁸.

³⁵⁸ In particolare, la scoperta dell'amore fisico avviene in modo paradossale e drammatico, in quanto si conclude con la morte del marito della donna desiderata da Mercurio. Di conseguenza, si tenterà di riportare in vita l'uomo attraverso la macchina per resuscitare i morti. Tale macchinario viene successivamente riutilizzato e rielaborato da Savinio nell'opera in un atto *Orfeo vedovo*, portata in scena al Teatro Eliseo di Roma il 24 ottobre del 1950. Entrambe le macchine sono descritte come imperfette e difettose, ma quella della *Vita di Mercurio*, a differenza dell'altra, riesce a resuscitare il morto solo nel momento finale della sua vita, costringendolo ad una ripetizione infinita del suo ultimo atto.

Il finale di *Vita di Mercurio* è speculare a quello dell'*Introduction*. In realtà, a ben guardare, nell'uno era già anticipato e contenuto l'altro.

Nella *Vita di Mercurio*, l'esistenza umana del dio deve essere vissuta fino alla fine, fino a pagarne le conseguenze. Ecco perché il finale di *Introduction* coincide con l'annunciato inizio della vita di Mercurio in casa di Maurizio. Leggiamo infatti,

Vita di Mercurio:

Di notte, Mercurio va a rimettersi sul basamento vuoto, sperando che la sua presenza riporterà l'ordine e il benessere. [...] Per una vendetta collettiva, la folla si scaglia minacciosa sulla statua. Mercurio cade. [...] Mercurio spira fra le braccia della donna amata, intravedendo quella misteriosa eternità, alla quale sospirava fin da quando era dio. In alcune rapidissime visioni finali, si vedrà l'effetto che la morte del dio reca nelle varie parti del mondo.

Vita di Mercurio (dattiloscritto):

La folla, che prima era stata presa da un impeto collettivo di distruzione, ora è presa da una crisi collettiva di paura, e, in un baleno, abbandona la piazza.

Sul piccolo prato che circonda il basamento della statua, giace Mercurio. Angela gli regge il capo, ma ormai non c'è più speranza. Il sangue, un sangue umano, caldo, scorre dalle ferite del dio diventato uomo.

Un grande porto di mare. Gru in movimento sui moli, piroscafi che entrano ed escono dal porto.

D'un tratto, il cielo si oscura e ogni movimento si ferma.

Nella piazza della città.

Mercurio spira tra le braccia di Angela, intravedendo quella misteriosa eternità, alla quale egli aspirava fin da quando era dio.

Nel grande porto di mare.

Il cielo si schiarisce, il movimento riprende, un canto dolcissimo corre nel cielo.

Introduction:

A ce moment le pied marmoréen de Merx toucha la terre, et tout rentra dans le silence, dans l'immobilité.

Mercurio ha bruciato in poco tempo tutte le tappe della vita, vivendo anche l'orrore e il dramma dell'essere uomo, per trovare infine ciò per cui aveva rinunciato al suo essere divino, la morte. Si compie così l'ultimo atto di

questo *alter ego* saviniano per eccellenza, grazie ad un rincorrersi continuo di richiami a precedenti varianti e appunti di lavoro sul soggetto. Ma purtroppo resterà ancora una volta un lavoro incompleto, del quale rimangono tracce disseminate e disperse in forme diverse e in più lingue.

Di questa storia Savinio ha scritto un'ulteriore variante, il racconto intitolato *Flora*, pubblicato in *Casa «la Vita»*, dove protagonisti ancora una volta sono una statua e un ragazzo, ma ora la statua è una donna e il racconto narra del loro amore impossibile che finirà tragicamente con la morte del giovane. Si tratta di una nuova declinazione del rapporto tra uomo e statua, dove il giovane, Marco (ancora un nome che inizia per “m”), viene presentato nell'atteggiamento di una statua (diventandone il suo *topos* rovesciato) che gli permette di raggiungere una dimensione altra, orfica, attraverso la quale potrà instaurare un rapporto con la statua che a poco a poco si va animando. Evidenti le similitudini. Sarà alla statua Flora, come già in precedenza aveva fatto con Mercurio, che Savinio affiderà il compito di raccontare «la vita misteriosa delle statue; le quali non sono materia inanimata [...] ma creature che già furono vive»³⁵⁹.

Il confronto tra le molte varianti al progetto per la Vita di Mercurio ci ha mostrato il modo in cui Savinio utilizza e rielabora i suoi testi nell'alternanza delle lingue. L'analisi ha inoltre confermato alcune ricorrenze nell'uso del francese. Un'ultima conferma di queste ricorrenze è fornito dagli esempi di autotraduzione che illustreremo quale ultimo aspetto dell'avventura bilingue di Savinio.

2.7. L'esperienza dell'autotraduzione

A più riprese abbiamo avuto modo di occuparci dell'esperienza dell'autotraduzione. È qui necessario riflettere in modo sistematico su tale

³⁵⁹ A. Savinio, *Casa «La Vita»*, op. cit., p. 267.

fenomeno che ricorre con insistenza nell'opera di Savinio e ne costituisce un ulteriore ed importante aspetto della sua scrittura bilingue. Il suo studio ci permetterà di completare l'analisi del percorso di alternanza delle lingue. In effetti Savinio sembra procedere contemporaneamente in due direzioni opposte, ma complementari. Da una parte, procede ad affermarsi come scrittore italiano; dall'altra mantiene con la Francia un rapporto costante tramite la collaborazione a riviste, attraverso la corrispondenza con gli amici di Parigi e, soprattutto, grazie alla pubblicazione dei suoi testi francesi e della traduzione di alcuni scritti italiani.

In particolare, per quel che riguarda la divulgazione dell'opera italiana dell'autore in traduzione francese, tale progetto nasce dalla collaborazione con Henri Parisot, iniziata nel 1938. Il giovane traduttore ed editore ne è, infatti, il principale fautore. Con queste parole si presenta per la prima volta in una lettera a Savinio,

Monsieur,
J'ai l'honneur de vous adresser sous ce pli, de la part de mon ami Paul Elouard, «La Lutte Double», de Gisèle Prassinos, premier Cahier de la Collection «Un Divertissement».
Ayant aimé très particulièrement l'«Introduction à une Vie de Mercure», parue naguère dans Bifur, je serais très heureux si vous vouliez bien me donner l'autorisation de publier un texte de vous – inédit ou non – dans la même Collection. [...] Au cas où ma proposition vous intéresserait, voulez-vous être assez aimable pour me mettre un mot?³⁶⁰

Di seguito la risposta entusiasta di Savinio che inaugura, così, una nuova fase del suo rapporto con la lingua francese, complicandolo ulteriormente,

Monsieur,
j'ai bien reçu votre très aimable lettre du 8 courant ainsi que le premier cahier de votre collection, que j'ai lu avec beaucoup d'intérêt. [...] C'est avec grand plaisir que je vous donnerai un texte de moi pour votre belle collection. Je choisirai entre trois

³⁶⁰ H. Parisot, lettera del 8 maggio 1938, in A. Savinio, *Un'amicizia senza corpo*, op. cit., p. 46.

textes, dont voici les titres: «La mort de l'ingénieur», «La mort de Niobé» (texte de ballet) et «Vie des fantômes»³⁶¹.

Con questo primo scambio di lettere ha inizio quella che è stata definita dalla Rosowsky come “un’amicizia senza corpo”. A partire dalla fine degli anni '40 Savinio dà così avvio ad un’importante opera di traduzione che include romanzi (*Angelica o la notte di maggio*³⁶² e *La nostra anima*), testi teatrali (*Capitano Ulisse* e *La morte di Niobe*) e diversi racconti.

All’interno di questo progetto è necessario distinguere tra i testi tradotti direttamente da Savinio e quelli affidati a terzi. In entrambi i casi, ad ogni modo, i testi sono affidati a Parisot perché vi intervenga apportandovi le correzioni necessarie. Le traduzioni sono così il risultato di un intenso scambio tra Savinio e Parisot. Ma già dalle prime lettere si constata la complessità di questo progetto. L’editore francese, infatti, propone all’autore di pubblicare nel terzo numero della sua collana «Un Divertissement» un suo testo edito o inedito. Savinio risponde proponendo tre possibili racconti (*La mort de l'ingénieur*, *La mort de Niobé* e *Vie des fantômes*). Nell’attesa di ricevere uno di questi testi, Parisot finisce per pubblicare *Les Chants de la mi-mort* che nel frattempo aveva avuto modo di leggere ed apprezzare nell’edizione uscita molti anni prima su «Les soirées de Paris». Savinio, mentre approva e ringrazia per questa decisione, si scusa per il ritardo accumulato nell’invio dei racconti promessi, ritardo attribuito agli «obstacles de la traduction». Rinnova, inoltre, la promessa di inviare i testi non appena ne terminerà la traduzione. Parisot, in risposta, rinnova il suo interesse per l’opera di Savinio e per la sua divulgazione in Francia. Scrive, infatti, in una lettera del 15 giugno 1938,

³⁶¹ Ibidem, p. 130. Lettera del 18 maggio 1938, in

³⁶² Segnaliamo che il lavoro di traduzione di *Angelica o la notte di maggio* è attualmente oggetto di studio, sotto la guida del professore Jean-Charles Vegliante, di Cécile Balayer, studentessa in Master 2 presso l’Università di Paris3 Sorbonne Nouvelle.

[...] je me ferai un plaisir de publier petit à petit, dans ma collection, tous les textes sugisamment courts qu'il vous plaira de m'adresser³⁶³.

Alla stessa occasione gli annuncia la proposta dell'editore Guy Levis Mano di pubblicare *Introduction à une Vie de Mercure* in volume «augmenté, vraisemblablement, d'un ou deux autres textes de même longueur»³⁶⁴. La corrispondenza continua. Parisot, nel mese di novembre, sollecita l'invio dei testi promessi per la loro pubblicazione sulla sua nuova collana «Biens Nouveaux» (sulla quale tempo dopo annuncerà di voler pubblicare *Introduction à une vie de Mercure*). Con ritardo Savinio risponde infine annunciando diversi progetti importanti,

[...] je serai très content de figurer dans votre nouvelle collection et je vous enverrai les textes promis depuis si longtemps. Je vous enverrai aussi un petit roman de moi, *Angélique ou la nuit de mai* et une pièce de théâtre, *Le Capitaine Ulysse*. D'autre part, [...] j'ai envoyé il y a quelques mois deux contes à M. Levi Mano, mais son silence me fait supposer qu'il n'a pas l'intention de les publier. Voulez-vous les lire et voir si un de ces deux contes pourrait [sic] constituer un texte pour votre collection?³⁶⁵

L'autore annuncia nuovamente l'invio dei testi che si era impegnato a tradurre, ma soprattutto, quello del romanzo *Angélique ou la nuit de mai* e del testo teatrale *Le Capitaine Ulysse*. Di questi due testi scriverà ancora nella lettera successiva, scusandosi con Parisot per il ritardo nel loro invio causato dalla mancanza di tempo nella loro revisione e nell'aggiunta di ultime correzioni. A proposito delle traduzioni di questi due scritti sappiamo che, già nel 1928, Savinio scriveva a Giuseppe Raimondi annunciandogli la prossima pubblicazione (in realtà mai avvenuta) presso l'editore Au Sans Pareil, della sua traduzione di *Angelica o la notte di maggio*. Savinio nella successiva lettera a Parisot ribadisce, infatti, che «la traduction d'*Angélique*

³⁶³ Parisot-Savinio, *Un'amicizia senza corpo*, op. cit., p. 54.

³⁶⁴ *Ibidem*.

³⁶⁵ *Ivi*, p. 140. Lettera del 29 dicembre 1938 (Roma).

je l'ai faite moi-même, elle a donc besoin d'être revue et corrigée»³⁶⁶. Per quanto concerne invece *Capitano Ulisse* l'autore, nella stessa lettera, informa l'editore di aver incaricato l'amico Calvacoressi della sua traduzione. Per comprendere meglio la complessità del rapporto dell'autore con i testi da pubblicare in Francia, proponiamo di ripercorre alcune tappe fondamentali delle vicende editoriali e traduttive di *Capitano Ulisse*, testo molto caro all'autore.

In una lettera di Parisot del gennaio 1939 l'editore ricorda di essere nell'impaziente attesa del volume *Capitaine Ulysse* promessogli che, diversi mesi dopo, menziona nuovamente per precisare di averlo «confié l'été dernier à votre frère qui devait le soumettre à Edmond Jaloux»³⁶⁷. Parisot insiste presso Savinio perché questi gli fornisca una nuova copia della versione francese³⁶⁸. L'11 settembre del 1942 Parisot scrive ancora a Savinio lamentandosi dello stato deplorabile della copia che, infine, ha ricevuto,

En effet, la personne qui a dactylographié votre texte, éprouvant sans doute quelque difficulté à déchiffrer le manuscrit original, a

³⁶⁶ *Ivi*, p. 144. Lettera del 16 febbraio 1939 (Roma).

³⁶⁷ Parisot-Savinio, *Un'amicizia senza corpo*, op. cit., p. 76-78.

³⁶⁸ A complicare ancor di più la questione, G. I. Rosowsky precisa che: «Geneviève Parisot possède une copie dactylographiée de cette traduction qui présente des lacunes et des erreurs corrigées au crayon par une main inconnue, auxquelles s'ajoutent les interventions de Parisot, parfaitement repérables en raison de son écriture et du crayon qui est plus gras. De toute évidence cette traduction a été tapée à la machine par une personne qui maîtrisait très mal le français. En témoignent le blancs et surtout la nature des fautes dont Parisot se plaint auprès de Savinio. Ce sont en effet des fautes aberrantes, qui prouvent l'incapacité de déchiffrer les mots et de les reconstituer en français même en se trompant, et elles sont trop nombreuses pour être considérées comme des lapsus. [...] L'écrivain nous parle bien de sa machine à écrire, mais il donnait à taper les textes d'une certaine longueur. [...] À preuve, les deux versions de la traduction française, conservée à l'Archivio Bonsanti de Florence, l'une manuscrite (73 + 82 feuillets) et l'autre, très incomplète, dactylographiée. La première nous intéresse particulièrement car elle présente des mots, parfois simples comme «toujours, mûrie», qui manquent dans l'exemplaire de Geneviève Parisot ou qui sont corrects» in G. I. Rosowsky, *Savinio: un auteur, deux écrivains*, in *De Marco Polo à Savinio*, op. cit., pp. 184-185. La testimonianza della studiosa sembra confermare lo scarto tra una prima versione manoscritta in francese ed una successiva riedizione dattiloscritta da qualcuno incaricato da Savinio che però, vista la natura degli errori e dei vuoti lasciati, conosceva male il francese.

laissé en blanc à chaque page des mots, souvent même des fragments de phrases, voire des répliques entières³⁶⁹.

Nella lettera seguente sollecita un rapido invio di una nuova copia o di una rettifica degli errori,

Je vous confirme les termes de ma lettre d'avant-hier, dans laquelle je vous signalai les multiples lacunes matérielles qui défigurent la copie du Capitaine Ulysse que vous m'avez récemment adressée: mots ou passages omis, répliques laissées entièrement en blanc, fautes de frappe, etc...³⁷⁰

Di questa complicata vicenda fa riflettere non soltanto la spedizione apparentemente negligente di Savinio di una copia tanto compromessa, ma soprattutto il divario tra una prima ed una seconda versione nonché l'incertezza intorno all'effettivo autore della traduzione. È lo stesso Parisot, infatti, che domanda ad un imprecisato destinatario (molto probabilmente, come afferma Rosowsky, si tratta di un certo Ugo Gherardi) di informarsi sul nome del traduttore. Quando nel 1946 il volume sarà finalmente pubblicato, come traduttore verrà indicato Calvocoressi. Rimane il dubbio sull'effettiva portata dell'intervento di quest'ultimo nella traduzione finale. Nel suo articolo Tramuta, che si è occupata del problema, si domanda infatti: «Avait-il traduit le texte ou simplement retouché la version imparfaite? A quel moment?»³⁷¹. Della seconda versione di *Capitaine Ulysse* abbiamo dunque prove meno evidenti di chi sia stato il vero autore della traduzione, a differenza della prima per la quale lo stesso Savinio testimonia che la traduzione è ad opera di Calvocoressi. I ritardi e le negligenze sembrano il risultato di un contraddittorio rapporto dell'autore con questo progetto e con questo testo forse dovuti al sovrapporsi della scrittura di nuovi lavori o

³⁶⁹ *Ivi*, p. 86.

³⁷⁰ *Ivi*, p. 88.

³⁷¹ Marie-José Tramuta, *Savinio traducteur: des Dames Galantes de Brantôme à l'autotraduction*, in *Ecrivains-traducteurs, la traduction à l'œuvre*, op. cit., p. 85.

semplicemente al fatto che, l'aver affidato la traduzione a terzi determini un coinvolgimento differente dell'autore.

Di natura ben differente, invece, i problemi relativi all'edizione francese di *La nostra anima* della cui traduzione si incarica lo stesso Savinio rivedendola poi insieme a Parisot. Quest'ulteriore esempio ci permette di mettere in evidenza alcune dinamiche importanti della scrittura bilingue di Savinio che verificheremo ulteriormente nell'analisi puntuale dei due racconti tra le lingue: *Dei di lassù/Dieux de la-haut* e *Vere metamorfosi di Ovidio/Les vraies métamorphoses d'Ovide*.

La traduzione di *La nostra anima* viene pubblicata nel 1950 con il titolo di *Psyché*. Una preziosa testimonianza di lavoro di traduzione compiuto da Savinio e Parisot è costituita, come attesta Tramuta, dai manoscritti conservati nell'Archivio Bonsanti, dal cui studio «il est apparu que Savinio établissait pour certaines nouvelles une version française que Parisot corrigeait alors, modifiant essentiellement des verbes ou des adjectifs par des synonymes»³⁷². Il primo importante problema traduttivo di questo testo è contenuto già nel suo titolo. Savinio propone, infatti, di tradurre *La nostra anima* con la sua translitterazione *La notre âme*, rifiutata da Parisot il quale propone *Psyché*. Sarà quest'ultimo titolo ad essere scelto. Perché Savinio esita tanto ad accettare il suggerimento del suo traduttore? Il problema nasce dalla mancanza in francese della distinzione tra anima e psiche che è, invece, alla base della sua poetica. Nell'articolo *Anima e Psiche* si legge, infatti,

la vera rivoluzione del nostro tempo è il passaggio da anima a psiche. [...] L'anima ci era data da Dio e ci era ripresa da Dio, [...] la psiche invece è di nostra esclusiva proprietà. [...] L'anima era ospite del nostro corpo – ospite temporanea – e libera di vivere una sua vita propria, compiere atti indipendenti dal corpo.

³⁷² Marie-José Tramuta, *Savinio traducteur: des Dames Galantes de Brantôme à l'autotraduction*, in *Ecrivains-traducteurs, la traduction à l'œuvre*, op. cit., p. 80.

[...] Sostituendo alla parola anima la parola psiche si ottiene [...] non più l'uomo governato da un'anima di origine ed essenza non sua, ma le infinite e "miracolose" possibilità dell'uomo, determinate da quella parte di sé che noi chiamiamo psiche³⁷³.

Si confronti tale definizione con quella data da *Le Petit Larousse* dove possiamo leggere, rispettivamente,

Âme: principe de vie et de pensée de l'homme animant son corps. Ce principe, conçu comme un être spirituel séparable du corps, immortel et destiné à être jugé.

Psyché: ensemble des processus psychiques sur le fond desquels s'établit l'unité personnelle.

Di conseguenza risulta ancora più interessante quel che Savinio aggiunge nello stesso articolo,

mia figlia studia psicologia in una scuola francese. Nei suoi componimenti essa non riesce a indicare la differenza fra anima e psiche, perché i francesi non hanno come noi due parole (anima e psiche ma una parola sola: âme. (*Psyché* in francese, oltre che l'amante di Eros, è uno specchio alto e ovale, da specchiarsi interi)³⁷⁴.

Savinio si trova confrontato, così, già nel titolo ai limiti del *presque-même* che in questo caso devono essere risolti attraverso una soluzione di compensazione traduttiva per mancanza di equivalente del termine della lingua d'origine nella lingua di destinazione.

Riportiamo un altro esempio significativo, illustrato da Tramuta nel suo articolo. Tra le varie iscrizioni che coprono il corpo di Psiche si leggono i seguenti versi:

E traccia sul mare
Un filo d'amore
L'appalide faccia
Dell'ultime ore³⁷⁵.

³⁷³ A. Savinio, *Scritti dispersi*, Milano, Adelphi, 2004, pp. 734-735.

³⁷⁴ *Ivi*, p. 735.

³⁷⁵ A. Savinio, *La nostra anima*, in A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, Milano, Adelphi, 1999, p. 519.

Nel testo inviato a Parisot, Savinio propone la seguente traduzione parola per parola:

Trace sur la mer
Un fil d'amour
La face appallide
des heures dernières

Parisot corregge nel modo seguente:

Trace sur la mer
D'un seul trait d'amour
La face pallide
De l'ultime jour.

Ad interessare la studiosa è, in particolare, la scelta traduttiva di Parisot, «face pallide», non meno strana di «face appallide» proposta da Savinio, seppur «pallide» ricordi maggiormente l'aggettivo latino «pallidus», avvicinandosi così all'idea dell'autore di giocare sull'assonanza tra «pallida» e «appalide». Tale scelta di Parisot sembra essere derivata dalla lettura di un passo contenuto in *La nostra anima*:

Nivasio Dolcemare stette a pensare se «appalide faccia» non fosse per caso una corruzione di «pallida faccia», ma prima di risolvere questo piccolo problema filologico passò a un'altra iscrizione³⁷⁶.

Ma in effetti, proprio per il gioco voluto da Savinio sull'omofonia tra «pallida» e «appalide», suggerisce ancora Tramuta, si sarebbe anche potuto lasciare quello che, a suo dire, è il più suggestivo «face appalide».

L'illustrazione di questi due problemi traduttivi ci ha rivelato così un atteggiamento di Savinio nei confronti della traduzione che, com'è stato messo in evidenza da George Steiner, risulta essere comune a molti autori bilingui,

Intentionnellement, bizarrement révélatrice, une étrangeté [...] se dégage parfois quand un auteur, surtout d'inspiration lyrique, traduit son œuvre en langue étrangère ou du moins participe à la traduction. Le modèle herméneutique est alors celui du don mais aussi de l'élan narcissique, du test d'authenticité. L'écrivain offre son œuvre à une autre langue tout en re-

³⁷⁶ *Ibidem*.

cherchant dans sa reproduction le nerf de son inspiration ou, qui sait, un renforcement, une meilleure définition de celui-ci à travers le processus de reprise³⁷⁷.

Gli esempi di *Capitano Ulisse* e *La nostra anima* ci hanno mostrato, così, alcuni aspetti importanti legati al progetto di traduzione dei suoi testi in francese. Da una parte l'entusiasmo costante che accompagna questo progetto, come testimonia ancora una tarda lettera inviata da Savinio a Parisot nel 1949,

Il y a quelques jours a paru *Alceste* di Samuele. [...] En collaboration avec Robert Achard, représentant des auteurs français en Italie, nous venons d'achever la version française. Vous croyez que cela pourrait aller aux éditions Robert Marin? [...] Je me déciderai de faire moi-même la traduction de mes livres; ou encore de les écrire directement en français, comme j'ai l'intention de faire pour *La Vie de Mercure* - ce livre que je porte dans ma tête depuis vingt-cinq ans. [...] Je tiens beaucoup à ce que mes livres paraissent en France³⁷⁸.

Dall'altra parte, però, sia nel caso di testi auto tradotti sia, soprattutto, di testi tradotti da terzi, l'entusiasmo dimostrato dall'autore risulta spesso mitigato da un certo fastidio per il ritardo che questo lavoro gli fa accumulare sui suoi altri scritti.

L'analisi e il confronto testuale di alcuni racconti bilingui (*Dei di lassù/Diex de là-haut* e *Vere metamorfosi di Ovidio/ Les Vraies Métamorphoses d'Ovide*) ci permetteranno di completare il percorso di alternanza tra le lingue nella scrittura di Savinio e di verificare l'effettiva ricorrenza di quegli atteggiamenti traduttivi presi in esame negli esempi sopra riportati.

Prima di intraprendere l'analisi testuale, un'ultima questione rimane da risolvere. Nella prefazione all'edizione postuma della raccolta di alcune opere di Savinio *Vie des fantômes* (1965), leggiamo,

³⁷⁷ George Steiner, *Après Babel, une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, 1978, p. 419.

³⁷⁸ Parisot-Savinio, *Un'amicizia senza corpo*, op. cit., p. 200. Paris,

Les textes que Savinio a, croit-on, écrits directement en français («*Les Chants de la Mi-Mort*», «*Drame de la Ville méridienne*», «*Drame de l'Après-midi entre deux saisons*», «*Introduction à une Vie de Mercure*», «*Les Vraies Métamorphoses d'Ovide*») et ceux dont la traduction est d'auteur inconnu («*Achille enamuré mêlé à l'Evergète*», «*Dieux de Là-Haut*»), ont tous été revus par l'Editeur sur leur version antérieurement publiée.³⁷⁹

I dubbi qui sollevati in relazione all'effettiva traduzione ad opera di Savinio di alcuni scritti, sembrano trovare una risposta nella corrispondenza di Savinio con Parisot, nella quale l'autore annuncia, in diverse occasioni, l'avvenuta autotraduzione e/o l'invio per la pubblicazione di alcuni testi: *La mort de l'ingénieur*, *La mort de Niobé*, *Vie des fantômes*, *Angélique ou la nuit de mai*, *Dieux de là-haut*, *Achille Enamouré mêlé à l'Evergète* e *Psyché*. Tutti questi testi sono poi rivisti da Parisot. Savinio progetta anche di tradurre *Alceste di Samuele* in collaborazione con Robert Achard. L'autore fa, inoltre, riferimento ai testi che ha fatto tradurre da altri o che vorrebbe far tradurre: *La Geante* (Maurice Saillet), *Capitain Ulysse* (Calvo-coressi), *Hermaphrodito* (Parisot et Mandiargues).

Com'è stato osservato anche dalla Rosowsky, curatrice del volume *Un'amicizia senza corpo*, nella corrispondenza si riscontra una costante attenzione e precisione, da parte di Savinio, nel fornire le informazioni riguardanti i suoi scritti, tanto che ci porta a ritenerla una prova affidabile e certa (confortata anche dal confronto con manoscritti e dattiloscritti) per la distinzione tra i testi autoridotti e i testi tradotti da terzi.

2.7.1. *Dei di lassù/Dieux de là-haut*

Dei di lassù fa parte della raccolta di racconti *Achille innamorato*, edito presso Vallecchi a Firenze nel 1938. La raccolta comprende testi già pubblicati su quotidiani e riviste tra il 1919 e il 1938. Si tratta di un periodo

³⁷⁹ A. Savinio, *Vie des fantômes*, Collection «L'Age d'Or», Flammarion, 1965 Milano., p. 10.

piuttosto ampio nel quale si può osservare «il tentativo di conciliare lo sperimentalismo degli esordi con il clima rondista del primo dopoguerra»³⁸⁰. È stato osservato che, con questo volume, Savinio conclude la giovinezza e annuncia la propria maturità. Della genesi del volume restano molti materiali preparatori, sia manoscritti che dattiloscritti, conservati presso il Fondo Savinio. Ricordiamo in particolare due dattiloscritti che corrispondono ad altrettante fasi di elaborazione del volume della cui analisi si è occupata Paola Italia. La studiosa, che ha nominato i due dattiloscritti rispettivamente “forma A” e “forma B”, ha osservato che il primo dattiloscritto,

[...] comprende solo i primi quindici racconti di AI³⁸¹ (fino a *La foresta* [*Domestica selva*]), disposti secondo un differente ordine rispetto a quello definitivo [...]. Il secondo dattiloscritto (forma B) [...] Si tratta di 165 carte non rilegate [...]. Le prime 118 carte risultano essere una copia carbone di A, ma appartengono a una fase successiva, in quanto recano numerose correzioni autografe a matita e a penna nera assenti in A³⁸².

Il secondo dattiloscritto, “forma B”, contiene un maggior numero di racconti rispetto al dattiloscritto precedente, ed include anche *Dei di lassù*. Continua ancora la studiosa,

Il dattiloscritto A mostra un testo molto vicino a quello in rivista, mentre le correzioni autografe di B entrano per la maggior parte in AI³⁸³. Il fenomeno è particolarmente evidente per i racconti in cui gli interventi sono più vistosi. [...] Il volume si sviluppa da una forma *minor* (A) [...] a una *maior* (B). [...] Su questa forma B si concentra il principale lavoro correttivo dell'autore [...].

Gli interventi di Savinio su B non coinvolgono singole varianti lessicali, ma interi periodi, che vengono spesso completamente riscritti, rendendo impossibile una sistematica classificazione delle correzioni³⁸⁴.

L'edizione in volume è dunque il risultato del lavoro di revisione compiuto da Savinio, presumibilmente per creare una maggior uniformità stilistica.

³⁸⁰ A. Tinterri, *Note ai testi*, in A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, Adelphi, 1999, p. 872.

³⁸¹ Si tratta della sigla abbreviata per indicare il titolo del volume *Achille Innamorato*.

³⁸² P. Italia, *Note ai testi*, in A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, op. cit., pp. 987-988.

³⁸³ Si tratta della sigla abbreviata per indicare il titolo del volume *Achille Innamorato*.

³⁸⁴ *Ivi*, p. 898-899. Si rinvia alle *Note ai testi* per un maggior approfondimento della questione.

Tali revisioni consistono principalmente nella riduzione e nell'eliminazione di frasi, espressioni o parole, meno di frequente nel loro ampliamento o nella loro aggiunta. Ricordiamo, a tal proposito, il caso particolare e significativo del racconto *Achille innamorato misto con l'Evergeta*. Pubblicato per la prima volta sulla rivista di Longanesi l'«Italiano» nel settembre del 1929 e, qualche anno, dopo in francese sulla rivista «Surréalisme au Service de la Révolution». Tra le due versioni italiane, la prima in rivista e la successiva edizione in volume si assiste a numerose varianti, la più vistosa delle quali è costituita dalla censura di un lungo brano che descrive le mansioni dell'Evergeta. All'«espurgazione» del testo italiano l'autore stesso fa riferimento in una nota a *La nostra anima*³⁸⁵. Se si osservano le bozze di questo racconto, sembra trattarsi di una scelta nata durante le ultime fasi di elaborazione del testo. Ci sembra particolarmente interessante, quale ulteriore elemento del suo rapporto con i propri scritti, che Savinio, nel rievocare il racconto nel romanzo, rinvii il lettore alla versione completa francese nonostante l'esistenza della sua equivalente versione italiana nella rivista «L'Italiano».

Tra i vari racconti del volume, *Dei di lassù* è invece uno dei testi che ha subito il numero minore di correzioni. Ricordiamo che prima di far parte del volume questo racconto viene pubblicato una prima volta, il 31 dicembre 1930, sulle pagine della rivista di Leo Longanesi, «L'Italiano». Già nel 1927 appariva nella sua versione francese sulla «Revue nouvelle»³⁸⁶, ri-

³⁸⁵ Scrive infatti nella note: «Per maggiori chiarimenti sul funzionamento di questo strumento, vedi *Achille innamorato misto all'Evergeta* di Alberto Savinio; non nella edizione espurgata edita da Vallecchi, ma nella edizione integrale pubblicata in «*Le Surréalisme au Service de la Révolution*», serie 1933», in A. Savinio, *La nostra anima*, in A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, op. cit., p. 539.

³⁸⁶ A. Savinio, *Dieux de là-haut*, in «Revue nouvelle», novembre 1927, pp. 34-38.

pubblicata successivamente, con «heureuse intervention»³⁸⁷ di Parisot nel dicembre del 1939, in «L'usage de la parole»³⁸⁸ ed ancora in *Vie des fantômes* nella Collection de «l'Age d'Or» diretta da Henri Parisot. Quest'ultimo volume del 1965 è un omaggio postumo a Savinio, ne raccoglie, infatti, numerosi scritti: dalle prime prose ad una scelta di testi dell'ultima produzione.

Dei due racconti *Dei di lassù* e *Dieux de là-haut* si conservano, nel Fondo Savinio, due documenti contenuti nel fascicolo n. 20 (intitolato *Dieux de là-haut* e datato prima del novembre 1927) della scatola n. 13. Il primo documento è una versione italiana a stampa che non presenta alcuna variazione rispetto alla versione edita in *Achille innamorato*. Si tratta di quattro pagine estratte da un volume e numerate da pagina 181 a pagina 187. Il secondo è una versione francese dattiloscritta di sei fogli, con numerazione autografa e nessuna correzione. Si tratta probabilmente di una prima versione dell'articolo pubblicato sulla «Revue Nouvelle» come ci suggerisce il confronto tra i testi dai quali si riscontrano una serie di errori nel dattiloscritto successivamente corretti nell'edizione in rivista.

Per l'analisi comparata dei racconti abbiamo scelto di lavorare sul confronto diretto tra la prima edizione francese pubblicata sulla «Revue Nouvelle» e l'edizione pubblicata in *Achille innamorato*. Quando necessario, confronteremo il testo francese con le successive versioni, vale a dire, le pubblicazioni in «L'usage de la parole» e in *Vie des fantômes*.

Dei di lassù e *Dieux de là-haut* non sono la semplice traduzione l'uno dell'altro, ma contengono una serie di varianti che li rendono autonomi e che ci mostrano un altro aspetto del bilinguismo di Savinio. In effetti, i due racconti si presentano quasi come due testi autonomi con una comune storia

³⁸⁷ Scrive, infatti, riconoscendo Savinio a Parisot l'8 febbraio del 1940: «J'ai reçu [...] le n° I de «L'usage de la parole» avec «Dieux de là-haut». J'ai reconnu votre heureuse intervention et les marques de votre amitié. Je vous remercie beaucoup», in *Un'amicizia senza corpo*, op. cit., p. 150.

³⁸⁸ A. Savinio, *Dieux de là-haut*, in «L'usage de la parole», dicembre 1939, pp. 7-8.

narrata che l'autore ha però deciso di scrivere sperimentando per ogni lingua delle varianti stilistiche differenti ed originali.

Tale procedimento per varianti (già osservato nei testi dedicati a Mercurio), ci rivela un fatto importante: Savinio rende la scrittura bilingue un momento importante di verifica, revisione e sperimentazione del suo stile.

L'*incipit* è un primo e chiaro esempio del procedere autonomo dei due testi,

Il 13 luglio 19..., la «Teresa Consiglio», capitano Silvio Mancini di Livorno, salpò per i mari artici. Stazzava ottocento tonnellate, portava tre alberi e reggeva il mare con la goffaggine campagnola di uno zoccolo alato di vele auriche e latine. Mancini aveva messo a mia disposizione la cabina più sontuosa³⁸⁹.

On n'a pas oublié la croisière de la *Teresa Consiglio* dans les mers australes, capitaine Silvio Mancini, de Livourne. **J'y ai pris part. Sur cette goëlette qui** tenait la mer avec la gaucherie pateline d'un sabot ailé de voiles latines et auriques, le capitaine Mancini avait fait aménager à mon usage personnel la plus somptueuse cabine du bord³⁹⁰.

I due testi divergono sotto diversi aspetti. La versione italiana è subito temporalmente inquadrata e fissata per via della data che, seppur lascia in sospeso l'anno, fornisce un'indicazione precisa della stagione del viaggio della nave («Il 13 luglio 19..., la «Teresa Consiglio», [...] salpò per i mari artici»). Viene utilizzato un tono quasi giornalistico. Viene esposto un dato di fatto, si tratta di un avvenimento raccontato da un narratore eterodiegetico che successivamente rivelerà di essere invece autodiegetico. Al contrario, nel testo francese, il lettore è immediatamente trasportato in una dimensione di ricordo, di un viaggio lontano, in un passato non ben precisato («On n'a pas oublié la croisière, dans les mers australes, de la *Teresa Consiglio*

³⁸⁹ A. Savinio, *Dei di Lassù*, in *Casa «La Vita»*, op.cit., p. 132.

³⁹⁰ A. Savinio, *Dieux de là-haut*, in «Revue Nouvelle», novembre 1927, Parigi, p. 34. Se questo *incipit* si ripete uguale in «L'usage de la parole», (n.1, dicembre 1939, p. 7), subisce invece una variante ad opera di Parisot nella successiva edizione in *Vie des fantômes*, op. cit., p. 113: «On n'a pas oublié la croisière, **dans les mers australes**, de la *Teresa Consiglio*, capitaine Silvio Mancini, de Livourne».

»). Il lettore è subito consapevole che la voce narrante è anche protagonista della storia. Come si è cercato di sottolineare attraverso l'utilizzo del grassetto, le variazioni tra le due versioni, anche se costituiscono meno della metà del testo, sono tali da trasportare il lettore in due atmosfere ben diverse. In effetti, la differenza sostanziale è determinata, in francese, proprio da una maggiore insistenza e presenza del punto di vista soggettivo dell'io narrante, sottolineata dalla forte ricorrenza del pronome personale "je", mentre, in italiano, il narratore racconta in modo da rendersi contemporanea-mente, o in alternanza, spettatore e protagonista della storia.

Negli successivi si osserverà come la maggior soggettività che caratterizza il testo francese è spesso accompagnata da un'abbondanza di dettagli, aggettivi e comparazioni,

Il tepore di questo asilo foderato di larice era tanto più confortante, che in contrasto alla biblioteca minuscola ma succosa, alla cuccetta fonda e inca-
vata come barca, ad alcuni oggetti familiari di cui non mi ero voluto sepa-
rare e alle fotografie in ingrandimento di mio padre, di mia madre e della
donna amata, vedevo sfilare dietro l'oblò gl'infiniti pericoli del mare, le
rive di un continente sempre più squallido e inospitale³⁹¹.

J'y respirais **la tiédeur** d'un confort d'autant plus émouvant, que par
contraste à cet asile entièrement lambrissé de planches vétustes et som-
brement vernies, à **la bibliothèque minuscule mais savoureuse**, à **ma**
couchette profonde comme une barque, à **quelques menus objets fami-**
liers dont je n'avais pas voulu me séparer et aux photos agrandies de
mes père et mère ainsi qu'à celle de ma bien-aimé, je voyais défilér,
derrière le hublot dûment nanti d'une lentille épaisse et protectrice
comme un blindage transparent, **les périls infinis de la mer** perfide et des
rivages de plus en plus nordiques et **inhospitaliers**³⁹².

In questo caso in grassetto è stata evidenziata la corrispondente versione francese del testo italiano. A differenza di altri casi, ora è il testo francese ad essere più lungo, ricco di similitudini, di paragoni e di aggettivi, con una sintassi che risulta meno fluida di quella italiana. Se si confronta il passo

³⁹¹ A. Savinio, *Dei di Lassù*, in *Casa «La Vita»*, op.cit., p. 132.

³⁹² A. Savinio, *Dieux de là-haut*, in «Revue Nouvelle», op.cit., p. 34.

tratto dalla «Revue Nouvelle» e la successiva versione pubblicata in «L'usage de la parole», riemendata da Parisot, si può osservare come le correzioni denotino ancora delle incertezze nell'uso delle preposizioni, in un caso per ipercorrezionismo e nell'altro, al contrario, perché calco dall'italiano:

- «Il tepore di questo asilo foderato di larice era tanto più confortante, che **in** contrasto» → «la tiédeur d'un confort d'autant plus émouvant, que **par** contraste à cet asile» → «J'y respirais la tiédeur d'un confort d'autant plus émouvant qu'**en** contraste avec cet asile»³⁹³.
- «in contrasto **alla** biblioteca [...], **alla** cuccetta [...], **ad** alcuni oggetti familiari [...] **alle** fotografie [...] della donna amata» → «à la bibliothèque [...], **à** ma couchette [...], **à** quelques menus objets familiers [...] et **aux** photos [...] **ainsi qu'à** celle de ma bien-aimé» → «**avec** la bibliothèque [...], **avec** ma couchette [...], **avec** quelques menus objets familiers [...] et **avec** les photos [...] **de ma** bien-aimé»³⁹⁴.

Si noti come nel testo francese il soggetto domini da subito la descrizione. Sarà il carattere ricorrente di tutta la narrazione (così come della sua scrittura in francese), fornendo così una soggettiva continua, molto più accentuata rispetto al testo italiano. Nel passo citato si osserva, inoltre, l'abbondanza di dettagli che contraddistingue la versione francese: un “confort” particolarmente “émouvant” in opposizione all’«asile entièrement lambrissé de planches vétustes et sombrement vernies»; l’oblò dotato di «une lentille épaisse et protectrice» quale protezione da un mare perfido e coste sempre più «nordiques et inhospitaliers».

L'autonomia dei due testi è determinata anche dalla modificazione di alcuni elementi della narrazione, in particolare l'inversione dell'ordine delle frasi e dunque dell'azione. Inoltre, delle sfumature di senso sono apportate, occasionalmente, dalla modificazione del soggetto della frase. Quest'ultimo caso è ben evidenziato dall'esempio seguente,

³⁹³ A. Savinio, *Dieux de là-haut*, in *Vie des fantômes*, op. cit., pp. 113-114

³⁹⁴ A. Savinio, *Dieux de là-haut*, in *Vie des fantômes*, op. cit., pp. 113-114

Tandis que les hommes de la goëlette, transis de frayeur, fixaient en silence le rivage désert et harmonieux, on vit revenir au grand galop le jeune homme monté sur la cavale blanche³⁹⁵.

Mentre l'equipaggio fradicio di paura fissava in silenzio la deserta e armoniosa riva, **tornò al galoppo** il cavaliere adolescente.³⁹⁶

Tandis que Mancini fixait d'un œil fou l'harmonieux rivage, revint au galop du fond de la pleine **l'adolescent** monté sur la cavale blanche³⁹⁷.

Il confronto tra questi passaggi ci permette, inoltre, di osservare la progressione compiuta da Savinio nell'elaborazione dei vari testi. I primi due passi citati corrispondono rispettivamente alla versione francese pubblicata nel 1927 e quella italiana del 1930. Come suggeriscono le date è probabile³⁹⁸ che Savinio abbia composto prima il testo francese, mentre si trovava a Parigi, e che lo abbia successivamente ripreso in italiano, apportandovi alcune modifiche. Il successivo passo francese è tratto dalla pubblicazione del 1939. Savinio ha ripreso nuovamente il testo apportandovi ulteriori modifiche per questa nuova e ultima versione del racconto.

Tra la prima versione francese e quella italiana i soggetti dell'azione della proposizione temporale coincidono («les hommes de la goëlette»/«l'equipaggio»), ma il testo francese illustra con un maggior numero di dettagli quanto è raccontato nella proposizione relativa implicita («le jeune homme monté sur la cavale blanche») che, in italiano, è sostituita dal solo soggetto e dal suo attributo («il cavaliere adolescente»).

³⁹⁵ A. Savinio, *Dieux de là-haut*, in «Revue Nouvelle», op.cit., p. 38.

³⁹⁶ A. Savinio, *Dei di Lassù*, in *Casa «La Vita»*, op.cit., p. 136.

³⁹⁷ A. Savinio, *Dieux de là-haut*, in «L'usage de la parole», op. cit., p. 8.

³⁹⁸ Della precedenza del testo francese non si ha certezza poiché non restano prove dirette. Savinio, citando questo racconto in una lettera a Parisot, scrive: «[...] vous pourriez ajouter les contes qui sont déjà traduits, [...] et on pourra mettre aussi [...] *Dieux de là-haut* (traduit en français et publié dans l'*Usage de la parole*)». Il riferimento è alla seconda edizione del racconto, lasciando così il dubbio sul rapporto di precedenza tra la prima versione francese del testo pubblicata su «Revue Nouvelle» e quella italiana.

La successiva versione francese del 1939 modifica il soggetto della proposizione temporale che non è più l'equipaggio, ma il capitano. Tale cambiamento determina anche un diverso modo in cui la paura viene espressa e descritta: l'equipaggio, infatti, è «transis de frayeur» /«fradicio di paura» mentre il capitano Mancini mostra la sua emozione attraverso l'«œil fou» con il quale fissa la riva. La proposizione «Tandis que Mancini fixait d'un œil fou» è, inoltre, simmetrica alla precedente: «une folle terreur s'empare du capitaine». La follia caratterizza, dunque, questo personaggio nella sua battaglia contro gli «Indigeni del Polo». Il cambiamento di soggetto, inoltre, sottolinea una precisa scelta di Savinio di riservare un ruolo privilegiato al capitano nella sua lotta insensata alle strane creature di quel luogo surreale. Nelle precedenti versioni, invece, si assisteva ad una maggior alternanza tra l'equipaggio e il capitano, entrambi responsabili dello sconsiderato attacco. Le stesse azioni possono acquistare un senso o un valore differente quando Savinio decide di strutturare la narrazione in modo diverso o, semplicemente variare l'ordine delle frasi. Leggiamo gli esempi seguenti,

Un giorno Mancini salì sul ponte, guardò la bussola e annunciò che avevamo varcato il circolo polare. Qualunque voce era taciuta, **ogni movimento era cessato**, ogni traccia di vegetazione era scomparsa nel gelido deserto che ci circondava. **Dopo questa dichiarazione del capitano, e giusta i regolamenti della navigazione artica, l'equipaggio richiese a una voce doppia razione di rum**³⁹⁹.

Le jour arriva bientôt où tout bruit, **tout mouvement cessèrent** dans le vaste monde désertique et uniformément blanc qui nous entourait de toutes parts. Mancini en conclut que, franchies les limites de la vie, nous voguions désormais dans le domaine de la mort glaciale. **Après cette déclaration du capitaine, l'équipage réclama sa double ration de rhum, ainsi qu'il est prescrit par le règlement de la navigation australe**⁴⁰⁰.

³⁹⁹ A. Savinio, *Dei di Lassù*, in *Casa «La Vita»*, op.cit., pp. 132-133.

⁴⁰⁰ A. Savinio, *Dieux de là-haut*, in «Revue Nouvelle», op.cit., p. 34. Confrontiamo con le varianti del testo del 1939: «Mancini en conclut **qu'ayant franchi** les limites de la vie, nous voguions désormais dans le domaine de la mort glaciale. Après cette déclaration du capitaine, l'équipage ré-

Abbiamo evidenziato in grassetto le frasi che si presentano come l'una la traduzione dell'altra. Nel testo italiano si assiste alla separazione in due momenti precisi dei fatti narrati. La dichiarazione di Mancini e l'osservazione del paesaggio artico attorno e, successivamente, la reazione dell'equipaggio. Il tutto è raccontato dall'io narrante che continua ad essere contemporaneamente spettatore e attore e ad opporsi, nell'azione e nel pensiero, al binomio principale capitano/ciurma.

Il testo francese ha invece un'articolazione più complessa dello stesso episodio. Infatti, l'arrivo in un luogo nuovo e diverso, il circolo polare, è annunciato dal paesaggio stesso al quale fa eco la constatazione del capitano di aver attraversato «les limites de la vie». L'io narrante afferma, a sua volta, «nous voguions désormais dans le domaine de la mort glaciale», diventando così - attraverso un "nous" collettivo e collettivizzante - protagonista assieme ai suoi compagni dell'avventura che stanno vivendo. Di nuovo il punto di vista narrativo, tra un testo e l'altro, muta rendendo più soggettiva la narrazione in francese. Ancora una volta, lo stesso fatto è reso in modo molto differente nelle due lingue. Ancora una volta, il testo francese è più ricco di dettagli e di immagini.

Osserviamo ora alcuni esempi nei quali le modifiche riguardano principalmente l'ordine delle frasi,

Due **pupi colossali, popputi paffuti panciuti e chiapputi**, si spiccano dal gruppo e **corsero ai laghi** come alla **vasca di un giardino pubblico**. Chiuso come i fioretti da un bottoncino rotondetto, **il piccolo sesso si ritorceva al modo di cavaturaccioli**. **Le loro manine inabili e grassocce** posavano delle **barchette di carta** a galleggiare **nell'orina**, le risa **fendevano l'aria** come **freccioline d'argento**⁴⁰¹.

clama double ration de rhum, ainsi qu'il est prescrit par le règlement **des croisières polaires**.» in «L'usage de la parole», op. cit., p. 7.

⁴⁰¹ A. Savinio, *Dei di Lassù*, in *Casa «La Vita»*, op.cit., p. 134.

Je vis des **poupons énormes**, tout nus, et aussi transparents que leurs frères adultes, **s'élancer vers les lacs** et s'accroupir à leur bord, ainsi que nos petits citadins au bord du **bassin d'un jardin public**.

Ils étaient **dodus, joufflus, fessus et tétonnards**, et leur **petit sexe en tire-bouchon jaillissant** d'entre leurs cuisses rebondies, était **bouclé, ainsi que les fleurets, par un petit bouton rondelet** et rose.

Tandis qu'ils lançaient dans l'eau bleue et immobile **des petits bateaux en papier** qu'ils construisaient de **leurs menottes grassouillettes et inhabiles**, leurs cris de joie **perçaient l'air glacial comme des petites flèches d'argent**⁴⁰².

Si noti come, in francese, Savinio aggiunga nuovamente un maggior numero di dettagli e come l'io narrante diventi una volta di più il punto di vista preferenziale.

In italiano la narrazione dell'insolita apparizione dei "due pupi colossali" e la loro conseguente descrizione si sviluppa all'interno di tre periodi dove a dominare è l'ipotassi. Anche in francese il brano si compone di tre periodi, ma questi sono caratterizzati dalla paratassi, che dà al racconto un ordine differente rispetto al testo italiano. Savinio, nella versione francese, sembra procedere quasi cinematograficamente: annuncia l'arrivo dei bambini («Je vis des poupons énormes») attraverso una panoramica che li situa nello spazio («s'élancer vers les lacs et s'accroupir à leur bord») e che viene rafforzata da un paragone che permette al lettore un'immediata visualizzazione della scena («ainsi que nos petits citadins au bord du bassin d'un jardin public»). Vengono forniti alcuni iniziali dettagli descrittivi dei due bambini («énormes, tout nus, et aussi transparents que leurs frères adultes»), seguiti ancora una volta da un paragone. Successivamente stringe l'obbiettivo, avvicinando l'occhio dell'osservatore per fornire un maggior numero di dettagli con un primo piano dei due bambini protagonisti. Inizia allora una mi-

⁴⁰² A. Savinio, *Dieux de là-haut*, in «Revue Nouvelle», op.cit., p. 36. Si confronti con la versione pubblicata in «L'usage de la parole», op. cit., p. 8 : «J'ai vis **deux** poupons énormes [...] ainsi que les fleurets **de salles d'armes** [...]. Ils lançaient dans **le pissat bleu** les petits bateaux en papier qu'ils construisaient de leurs menottes grassouillettes et inhabiles: leurs cris de joie perçaient l'air glacial **telles des aiguilles d'argent**».

nuziosa descrizione attraverso una sequenza di aggettivi che ricalcano quelli italiani.

“popputi paffuti panciuti e chiapputi” → “dodus, joufflus, fessus et tétonnards”

Si osservi come, in entrambe le lingue, sia presente un’assonanza fonetica ed una ripetizione morfosintattica. In italiano Savinio sceglie una sequenza di aggettivi caratterizzati dalla ripetizione dello stesso morfema grammaticale: la desinenza del plurale – uti (omeottoto) che viene riproposta anche in francese (homéoptote) dove a ripetersi è la desinenza del plurale – us («dodus», «joufflus», «fessus»). L’ordine degli aggettivi è invertito: «popputi» che in italiano apre la sequenza, è invece in posizione finale in francese («tétonnards») in modo da poter ottenere l’omeottoto.

In italiano, inoltre, la sequenza aggettivale è caratterizzata dalla ripetizione di termini trisillabe con doppia consonante in posizione mediana (con leggera variante per l’aggettivo «panciuti») che, in francese, viene riprodotta attraverso la ripetizione di tre aggettivi bisillabi («dodus», «joufflus», «fessus») e di tre aggettivi con consonante doppia in posizione mediana («joufflus», «fessus» et «tétonnards»). La sequenza aggettivale, in italiano è inoltre arricchita dall’allitterazione della consonante - p.

In francese, la descrizione prosegue con dettagli sempre più precisi sul loro fisico (“leur petit sexe était bouclé au bout”), accompagnati una volta di più da un paragone, e termina con la narrazione, ancora una volta dettagliata, dei loro giochi attraverso una panoramica soggettiva della scena inquadrata. La descrizione in italiano ha un ritmo differente: è più veloce e, restando nella metafora cinematografica, rimane su un primo piano continuo dei due bambini descritti da subito con la sequenza aggettivale e, solo successivamente, nella loro corsa verso i laghi. Dalla descrizione del loro piccolo sesso si passa a quella delle loro mani grassocce intente a posare le barchette di carta nell’orina.

Il testo francese non solo è una variante di quello italiano, ma Savinio si diverte ad usare una serie di espressioni idiomatiche delle quali manca l'equivalente italiano e che testimoniano, una volta di più, un'approfondita conoscenza della lingua "altra". Ne vediamo di seguito due esempi interessanti,

[...] **ritornò al galoppo il cavaliere adolescente.** [...] **Il cavaliere stette un po' a guardare la nave omicida, poi voltò la cavalla e sparve all'orizzonte.**

[...] **on vit revenir au grand galop le jeune homme monté sur la cavale blanche.** [...] **Le cavalier s'arrêta un instant à regarder la goëlette meurtrière, puis, poussant sa cavale, il disparut au fond du sombre horizon**⁴⁰³.

[...] **revint au galop du fond de la plaine l'adolescent monté sur la cavale blanche.** [...] **Le cavalier s'arrêta un instant à regarder la goëlette meurtrière, puis, tournant sa cavale, repartit à fond de train**⁴⁰⁴.

Si osservi, innanzi tutto, che la scelta di utilizzare un'espressione idiomatica è presente solo nel testo francese del 1939. Si potrebbe ipotizzare che sia il risultato di una nuova riflessione sul testo e che, probabilmente, si tratti di un suggerimento di Parisot. Tra la versione pubblicata su «Revue nouvelle» e il testo italiano, infatti, si ha la sola variante dell'aggiunta, in francese, dell'aggettivo "sombre" che connota in maniera più malinconica

⁴⁰³ A. Savinio, *Dieux de là-haut*, in «Revue Nouvelle», op.cit., p. 38. Per completezza, riportiamo di seguito gli errori presenti nei passi citati, successivamente corretti, contenuti nel dattiloscritto conservato nell'Archivio Bonsanti:

- l'italianismo «protective» al posto della forma corretta «protectrice»;
- «qu'ayant franchies les limites de la vie» modificato con «que, franchies les limites de la vie» e ripreso e corretto ancora in «L'usage de la parole» con «qu'ayant franchi les limites de la vie»;
- «était bouclé ainsi que les fleurets mouchetés» corretto, per l'uso improprio dell'espressione «mouchetés» intesa come «fornito di fioretto», con «était bouclé ainsi que les fleurets»; l'espressione viene nuovamente variata in «L'usage de la parole»: «était bouclé ainsi que les fleurets de salles d'armes»;
- «poussant sa cavale, il disparut en un trait au fond du sombre horizon» viene corretto con «poussant sa cavale, il disparut au fond du sombre horizon» successivamente modificato in «L'usage de la parole» con «tournant sa cavale, repartit à fond de train».

⁴⁰⁴ A. Savinio, *Dieux de là-haut*, in «L'usage de la parole», op. cit., p. 8.

l'orizzonte: «e sparve all'orizzonte» / «il disparut au fond du sombre horizon». Nella versione del '39, invece, Savinio non si limita a scegliere un'espressione idiomatica, ma questa non è affatto la traduzione dell'italiano. «À fond de train» significa, infatti, «a briglia sciolta». Si tratta di due immagini ben differenti che Savinio ha voluto rendere nelle due lingue di scrittura. L'una sottolinea la velocità con la quale il giovane a cavallo si avvicina e si allontana: «revint au galop»/ «repartit à fond de train». L'altra, invece, mette in risalto l'irrealtà dell'apparizione del “fantasma del nord” e il suo carattere evanescente. Ciò rievoca la precedente scomparsa degli uomini polari. Si confronti, infatti, la descrizione della loro sparizione («E quando il fumo si dissipò, gli uomini polari non c'erano più») con l'apparizione/sparizione del ragazzo a cavallo («tornò al galoppo il cavaliere adolescente. Bastò questa apparizione» / «sparve all'orizzonte»).

Leggiamo di seguito il secondo esempio,

Condannato a consumare la vita nel rigido quadrato **delle città, mi vo struggendo nella nostalgia del marinaio esiliato** sulla terraferma⁴⁰⁵.

Condamné à traîner mon existence dans l'enclos d'une ville lourde de désespoir, **je me consume dans la brûlante nostalgie du marin exilé** pour toujours sur le plancher des vaches⁴⁰⁶.

Questa volta Savinio segue una strada differente. Nel tradurre il termine in francese decide di utilizzare la sua equivalente espressione idiomatica e colloquiale. Forse anche in questo caso si tratta di un suggerimento di Parisot, poiché nella versione pubblicata in «Revue nouvelle» si legge invece: «exilé pour toujours sur la terre ferme». Nell'edizione di «L'Usage de la parole», la “terraferma” viene così tradotta con «le plancher des vaches». L'immagine della terraferma come “plancher des vaches” nasce quale opposizione ironica alla piattaforma (plancher, appunto) che costituiva la par-

⁴⁰⁵ A. Savinio, *Dei di Lassù*, in *Casa «La Vita»*, op.cit., p. 136.

⁴⁰⁶ A. Savinio, *Dieux de là-haut*, in *Vie des fantômes*, op. cit., p. 119.

te calpestabile delle imbarcazioni dell'epoca, sulla quale trascorreva la maggior parte della vita di bordo. L'utilizzo di quest'espressione nel testo francese aggiunge così una vena ironica assente in italiano. Questo secondo esempio testimonia, inoltre, la scelta dell'autore di fornire maggiori dettagli alla scena nella variante francese del racconto. In effetti, la città nella quale l'io narrante si ritrova esiliato e prigioniero non lo limita solamente all'interno di un "rigido quadrato", "l'enclos", ma lo costringe in una città "lourde de désespoir", consumato da una nostalgia che in francese diventa ancor più "brûlante" perché senza fine ("pour toujours").

Si noti, infine, come nel testo italiano appaia ad un tratto un riferimento all'amico Apollinaire che stranamente non si ritrova in francese, dove la frase assume un tono ben differente,

Speravo trovare Apollinaire, ma fui interrotto dallo **scalpiccio di una cavalcata**⁴⁰⁷.

J'avais à peine commencé mes recherches, que mon ouïe fut frappée par le **bruit d'une galopade**⁴⁰⁸.

L'azione, in entrambi i testi, viene interrotta ancora prima di cominciare. Tuttavia, mentre in italiano l'io narrante ha già in mente l'oggetto delle sue ricerche, in francese la ricerca non ha alcun obiettivo preciso. Anche l'interruzione dell'azione dell'io narrante viene resa in modi differenti nei due testi: in francese l'accento è posto sull'udito sollecitato dal nuovo rumore appena sopraggiunto, in italiano l'accento è posto invece sullo "scalpiccio".

Savinio finisce, così, per creare due storie uguali e diverse, ognuna delle quali sembra voler mettere alla prova la fantasia dell'autore nella differente

⁴⁰⁷ A. Savinio, *Dei di Lassù*, in *Casa «La Vita»*, op.cit., p. 134.

⁴⁰⁸ A. Savinio, *Dieux de là-haut*, in «Revue Nouvelle», op. cit., p. 36. Si veda in «L'usage de la parole» (p. 7): J'avais à peine commencé mes recherches, **quand** mon ouïe fut frappée par le bruit d'une **cavalcade**.

lingua di scrittura, dimostrando una volta di più di padroneggiarle entrambe. Consegnandoci un testo doppio, sottilmente ironico grazie al sapiente utilizzo di espressioni e termini di entrambe le lingue, crea sempre un nuovo testo, “altro” e speculare rispetto al precedente. Savinio sembra voler riscattare le incertezze linguistiche degli anni '10 e dare prova del suo raggiunto virtuosismo linguistico.

2.7.2. Vere metamorfosi di Ovidio/*Les Vraies Métamorphoses d'Ovide*

Vere metamorfosi di Ovidio viene pubblicato il 31 ottobre del 1940 nella rubrica «Letteratura» del «Tempo» e nel 1943, con il titolo di *Nuove metamorfosi di Ovidio*, entrerà a far parte della raccolta *Casa «la Vita»*. Questo volume, che include racconti scritti tra gli anni Venti e gli anni Quaranta, viene composto⁴⁰⁹ nell'arco di tre mesi, dall'agosto al novembre del 1941. Come per la raccolta *Achille innamorato*, anche in questo caso Savinio sceglie di riunire diversi racconti precedentemente pubblicati in rivista ma, a differenza del precedente volume, se si confrontano le diverse edizioni gli interventi dell'autore nella fase di revisione e di raccolta dei testi sono decisamente minori. Com'è stato osservato da Paola Italia, infatti,

Qui Savinio – ormai giornalista e scrittore affermato – non si trova di fronte a una varietà stilistica da comporre in unità, ma a una prosa già formata, solida e compatta, assolutamente propria e dai caratteri inconfondibili. I suoi interventi sul testo, perciò, sono circoscritti e puntuali, volti più a incrementarlo che a decurtarlo, ad arricchirlo di sfumature, più che a uniformarne lo stile⁴¹⁰.

Le poche varianti riscontrate, in effetti, consistono principalmente in ampliamenti, in inserimenti di frasi o, per alcuni racconti, di interi brani⁴¹¹, come nel caso di *Alla città della mia infanzia dico*, *Figlia d'imperatore* e

⁴⁰⁹ Per un maggior approfondimento della genesi dell'opera si rimanda a P. Italia, *Note ai testi*, in A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, op. cit., pp. 932-936.

⁴¹⁰ *Ivi*, p. 937.

⁴¹¹ Cfr. P. Italia, *Note ai testi*, in A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, op. cit., p. 937 e segg. al quale rimandiamo per ulteriori approfondimenti.

Vendetta postuma, ma anche, seppur in numero minore, *Mia madre non mi capisce* e *Trololò*. Sporadiche sono, invece, le correzioni apportate a *Nuove metamorfosi di Ovidio* (precedentemente intitolato *Vere metamorfosi di Ovidio*) spesso finalizzate, come nel seguente esempio, all'innalzamento del tono lessicale e stilistico del testo:

- «Quando scriveva non staccava la penna dal foglio, e nemmeno la intingeva» → «Quando scriveva non staccava il cålamo dal foglio, né tampoco lo intingeva».

La versione francese di questo racconto, *Les Vraies Métamorphoses d'Ovide*, è pubblicata postuma nel 1955 su «Bizarre»⁴¹² e, successivamente, nel 1965 nel volume *Vie des fantômes*.

Nell'Archivio Bonsanti si conservano nel fascicolo n. 15⁴¹³ intitolato *Vere metamorfosi di Ovidio* (datato prima del 31 ottobre 1940) due dattiloscritti e una versione a stampa del racconto. Il primo testo⁴¹⁴ è la versione dattiloscritta del racconto apparso su «Il Tempo», come testimonia l'appunto autografo a matita rossa che riporta, sul primo foglio, il nome del quotidiano. Ne è un'ulteriore riprova l'equivalente versione a stampa delle pagine 39 e 40, ivi conservata, estratta da "Il Tempo". Il secondo dattiloscritto dal titolo *Nuove metamorfosi di Ovidio* è costituito da quattro fogli con numerazione autografa a lapis e numerose correzioni manoscritte. Si tratta presumibilmente della nuova versione del racconto decisa da Savinio per includerla nella raccolta *Casa «La Vita»*. Come osserveremo, il racconto francese, per il quale non è possibile risalire ad una datazione esatta della sua composizione, è la traduzione della prima versione del racconto italiano apparso su «Il Tempo». Il nostro confronto testuale prende le mosse, per entrambe le

⁴¹² «Bizarre», n. 1, 21 luglio 1955, Paris, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1955. Rivista letteraria ed artistica fortemente influenzata dal surrealismo, venne fondata da Michel Laclos nel 1953.

⁴¹³ Conservato nella scatola numero 16.

⁴¹⁴ Si tratta di cinque fogli che porta il titolo *Vere metamorfosi di Ovidio*, con numerazione autografa e correzioni manoscritte.

lingue, dalle versioni pubblicate in rivista, messe a confronto - dove necessario - con le successive edizioni.

La storia narrata in questi racconti rievoca le stesse atmosfere del viaggio a Sulmona compiuto dall'autore nel 1939 e raccontato in *Dico a te, Clio* (1940), consegnandocene così una vera e propria variante. È molto probabile che i due testi italiani siano stati composti a poca distanza l'uno dall'altro e che il racconto pubblicato su «Il Tempo» sia stato pensato come una versione più sintetica della narrazione contenuta in *Dico a te, Clio*.

La narrazione si apre con l'enumerazione di quei personaggi che hanno sopravvissuto alla morte del loro corpo. Savinio compie qui una scelta traduttiva che gli permette di mantenere, anche in francese, lo stesso andamento anaforico della frase:

Sopravvive nel corpo Federico Barbarossa, [...] **sopravvive** nella sua tomba di Salon Michele di Nostradamo [...]. **Sopravvive** Garibaldi per i rivieraschi del mare d'Azòf [...]. **Sopravvive** Oscar Wilde in alcuni quartieri sordidi di Parigi⁴¹⁵.

[...] Frédéric Barberousse **survit** dans son propre corps [...] Michel de Notre-Dame **survit** dans sa tombe [...]. Garibaldi **survit** pour les riverains de la mer d'Azof [...]. Oscar Wilde **survit** dans les quartiers sordides de Paris⁴¹⁶.

Per mantenere il procedere per anafora del testo Savinio procede, in francese, ad un'inevitabile inversione sintattica dovuta alle caratteristiche proprie di ogni lingua. La reiterazione anaforica è costituita, in italiano, della ripetizione di verbo (sopravvive) + complemento di luogo + nome del personaggio. In francese, invece, è costituita dalla ripetizione del nome del personaggio + verbo (survit) + complemento di luogo. Così, se in italiano l'accento dell'anafora è sul verbo che introduce, ritmandolo, ogni inizio di frase, in francese esso è posto sul nome del personaggio evocato. Tale ine-

⁴¹⁵ A. Savinio, *Vere metamorfosi di Ovidio*, in «Il Tempo», 31 ottobre 1940, p. 39.

⁴¹⁶ A. Savinio, *Les Vraies Métamorphoses d'Ovide*, in «Bizare», op. cit., p. 60.

vitabile inversione fa perdere all'anafora originale un po' della sua potenza, poiché anticipa il soggetto della frase eliminando l'attesa del testo italiano. L'accompagnatore di Savinio nel suo viaggio in Abruzzo cambia nome. Nel testo francese: Concezio diventa, infatti, Timoléon. Questa scelta è piuttosto curiosa ed inusuale e si potrebbe ipotizzare che sia da attribuire a ciò che i due nomi evocano. Riguardo a Concezio si legge in *Dico a te, Clio* che «il suo nome suona strano fuori dell'Abruzzo» e, di seguito, egli viene descritto come l'ultimo dei giganti, razza mitica dotata non solo di grande forza, ma anche di conoscenza. Timoléon, invece, era il nome di un antico politico e condottiero greco inviato a Siracusa (nel 344 a.C.) per liberare la città dalla tirannide, dunque uomo coraggioso e valente. La stessa etimologia dei nomi evidenzia le caratteristiche dei due personaggi. Concezio deriva dal sostantivo latino “conscientia” e, per derivazione, “qualcuno di coscienzioso”, “guidato dalla coscienza” e allo stesso tempo “prudente”, poco predisposto – come dimostra il racconto – a tutto quel che appartiene alla sfera opposta, vale a dire l'incoscienza o l'inconscio e l'irreale. Timoléon, invece, deriva dall'aggettivo greco τίμιος “onorato” “stimato” e dal sostantivo λέων “leone”: “un leone stimato/onorato”, dunque, uomo coraggioso e stimato. Attraverso questo mutamento di nome, Savinio fornisce al personaggio un *alter ego* in lingua straniera, creando un doppio simmetrico e speculare. L'autore ci consegna, infatti, due immagini differenti dello stesso accompagnatore, la cui funzione nel racconto è, principalmente, quella di mostrare un certo scetticismo di fronte a tutto ciò che non è reale né dimostrabile, come si legge nel passo seguente,

Concezio emise il dubbio che questi racconti intorno alla sopravvivenza di Ovidio fossero fole che germogliano nella fantasia dei sulmonesi, e ispirate da questi monti e da queste valli dantesche che circondano la loro città⁴¹⁷.

⁴¹⁷ A. Savinio, *Vere metamorfosi di Ovidio*, in «Il Tempo», 31 ottobre 1940, p. 39.

Timoléon lui a demandé si les bruits qui couraient dans le pays, au sujet de la survie d'Ovide, n'étaient pas des sornettes, fruits de l'imagination fertile des habitants de Sulmone, pas trop facilement inspirés par le cadre dantesque que forment autour de leur ville les monts et les vallées⁴¹⁸.

Così Savinio racconta dell'avventura vissuta in compagnia di Concezio/Timoléon,

Avevo determinato Concezio a seguirmi nelle mie **peregrinazioni**, intese a ritrovare **Ovidio** nei luoghi che più gli erano stati familiari, e ove sulla fede di testimonianze sicure oggi ancora egli si aggira in sembianza ora di **santo** ora di **diavolo**, ora di **magò d'amore**⁴¹⁹.

Avevo determinato Concezio a seguirmi nelle mie **peregrinazioni ovidiane**, intese a ritrovare **il poeta delle Metamorfosi** nei luoghi che più gli erano stati familiari, e ove sulla fede di testimonianze sicure oggi ancora egli si aggira in sembianza ora di **santo** ora di **diavolo**, ora di **magò d'amore**⁴²⁰.

J'avais décidé Timoléon à me suivre dans **mes pérégrinations**, dans le but de rechercher **Ovide** parmi les lieux qui lui avaient été familiers et que, selon des témoignages dignes de foi, il hante maintenant, tantôt sous l'aspect du **diable**, tantôt sous celui d'un **nuage d'amour**⁴²¹.

Tra la prima e la seconda versione italiana del racconto si possono osservare alcuni interessanti cambiamenti. Il testo incluso in *Casa la «Vita»* è arricchito da Savinio attraverso l'aggiunta di un epiteto: «il poeta delle Metamorfosi» che sostituisce il nome “Ovidio”. Inoltre, l'autore specifica e determina più chiaramente il tipo di “peregrinazioni” intraprese grazie all'aggiunta dell'aggettivo “ovidiane”.

Nel passo appena citato si assiste, inoltre, ad una variante traduttiva nella sequenza di aggettivi che definiscono le varie sembianze sotto le quali si presenta lo spirito del poeta latino che ancora si aggira per quei luoghi. In italiano Savinio procede ad una sequenza ternaria: “santo”, “diavolo”, “ma-

⁴¹⁸ A. Savinio, *Vie des fantômes*, op. cit., pp. 127-128.

⁴¹⁹ A. Savinio, *Vere metamorfosi di Ovidio*, in «Il Tempo», 31 ottobre 1940, p. 39.

⁴²⁰ A. Savinio, *Nuove metamorfosi di Ovidio*, in *Casa «La Vita»*, op. cit., p. 303.

⁴²¹ A. Savinio, *Vie des fantômes*, op. cit., p. 126.

go d'amore" che invece traduce in francese con: "diable" e "nuage d'amour". La scelta di tradurre "mago d'amore" con "nuage d'amour" aggiunge un di più di senso al testo, poiché il termine francese non solo fa riferimento, come quello italiano, all'*Ars amatoria* del poeta latino, ma rievoca anche una delle trasformazioni divine di Giove.

Continuando la ricerca sulle tracce di Ovidio, l'io narrante e Concezio/Timoléon si imbattono in diverse statue che lo raffigurano. Ecco come viene descritta una di esse,

[...] poi nell'androne della Santissima Annunziata, sotto la statua pensile di Ovidio, avvolto nel sanrocchetto e un **piede posato sopra un libro**, perché un dotto della sua forza «sa leggere anche coi piedi»⁴²².

[...] et enfin dans l'entrée de la «Santissima Annunziata» où une statue d'Ovide représente le poète enveloppé dans un manteau, **un pied posé sur un livre**⁴²³.

Come avevamo già osservato in un'eccezione dechirichiana, anche Savinio sceglie di non tradurre una parte del periodo, proprio là dove il senso idiomático pare più complicato da rendere, perché meno evidente in francese. Egli crea un ribaltamento ironico dell'espressione idiomática con estensione del significato, evidenziata dalle virgolette: da "scrivere con i piedi" (valore negativo) a "leggere coi piedi" (valore positivo). Probabilmente la sua semplice traduzione avrebbe impedito di rendere la stessa ambiguità ed ironia dell'italiano. Si suppone, dunque, che sia proprio per questo motivo che preferisca non tradurre. Lo stesso momento ironico si ritrova in *Dico a te, Clio*, nel quale viene inoltre evocata la fonte di questo modo di dire. Leggiamo infatti,

[...] nella Casa della Santissima Annunziata [...] troviamo Ovidio nella sua Seconda Vita, coperto con la tunica dottorale, la cera grave e le rughe presso la bocca dell'uomo che ha molto vissuto, un sanrocchetto intorno al collo, il piede sinistro posato sopra un libro. E quan-

⁴²² A. Savinio, *Vere metamorfosi di Ovidio*, in «Il Tempo», 31 ottobre 1940, p. 39.

⁴²³ A. Savinio, *Vie des fantômes*, op. cit., p. 127.

do domandiamo alla nostra guida perché Ovidio si tenesse i libri sotto le scarpe, essa ci risponde che Ovidio era così dotto, che leggeva “anche coi piedi”⁴²⁴.

Si noti come l’ironia nasca in questo caso in modo indiretto, vale a dire per il valore dato alla frase da chi la ascolta e, apparentemente, non da chi la pronuncia.

Proponiamo di seguito un altro esempio che ci permette di osservare delle interessanti variazioni del francese rispetto al testo italiano,

Pioveva e allo spruzzo che la balilla mandò sui calzoni di un passante, questi gridò : «*Mannaggia Guiddie!*»⁴²⁵.

Il pleuvait. Notre voiturette a éclaboussé un passant qui s’est écrié : «*Mannaggia Guiddie!*»⁴²⁶.

In francese, la constatazione meteorologica viene isolata in una sola frase, rendendola quindi un dato di fatto più autonomo dalla sua conseguenza. La balilla diventa una non ben definita “voiturette” che ha bagnato un passante, mentre viene omesso il dettaglio dei calzoni. L’elemento dialettale viene, invece, mantenuto ed, in entrambi i testi, è evidenziato dal corsivo. Dall’osservazione di questa traduzione risulta evidente la scelta di Savinio di porre l’accento esclusivamente sull’esclamazione folcloristica, lasciata quale unico dettaglio connotativo della realtà regionale descritta. Attraverso questo primo elemento dialettale Savinio introduce un po’ alla volta il lettore alla lingua ed alla mentalità dell’Abruzzo. I regionalismi e le incursioni dialettali aumentano progressivamente. Ne è un esempio significativo il racconto dell’incontro con il vecchio con la pipa, al quale i due protagonisti si rivolgono,

[...] poi le Poteche *d’Uiddie*, cioè a dire **la villa** nella quale il poeta vive tuttora **in mezzo a splendidi giardini**, infine l’eremo di Celesti-

⁴²⁴ A. Savinio, *Dico a te, Clío*, Adelphi, Milano, p. 68.

⁴²⁵ A. Savinio, *Vere metamorfosi di Ovidio*, in «Il Tempo», 31 ottobre 1940, p. 40.

⁴²⁶ A. Savinio, *Vie des fantômes*, op. cit., p. 127

no V, nel quale **il papa del rifiuto** se ne stava a meditare. [...] Ricorrevano a lui gli amanti “raffreddati”, e lui che conosceva **la scienza che accòcchie e scocchie**, ossia che unisce e separa, ridestava in loro l’ardore sopito con *lu pifnatijèlle*, che era un filtro di sua composizione⁴²⁷.

[...] puis **la villa**, entourée de **jardins**, où le poète vit encore, et, enfin, l’ermitage où Célestin V, **le pape qui refusa de régner**, allait méditer. [...] Les amants « refroidis » avaient recours à lui, et comme il connaissait **la science « qui colle et qui décolle »**, c’est-à-dire qui unit et qui sépare, il réveillait, avec un philtre de sa composition, leur amour assoupi⁴²⁸.

In questo brano le scelte traduttive dell’elemento dialettale non sono univoche: in alcuni casi omette del tutto la parola dialettale (*Poteche d’Uiddie, lu pifnatijèlle*), privando la frase del suo colore locale; altre volte, invece, decide di adattarla al francese, anche se l’effetto straniante viene meno; ma resta l’ironia dell’espressione grazie alla scelta dei verbi e al loro riferimento figurale («che *accòcchie e scocchie*» → «qui colle et qui décolle»).

Savinio attua, così, delle scelte del tutto diverse dal caso precedente, poiché questa volta non mantiene in corsivo nessun dialettalismo. Inoltre, procede all’aggiunta o alla sottrazione di dettagli e di attributi:

- «in mezzo a splendidi giardini» viene tradotto solo con «entourée de jardins», omettendo così il giudizio di valore “splendidi”;
- «il papa del rifiuto» è tradotto, invece, «le pape qui refusa de régner», come per esigenza di maggior chiarezza nel riferimento.

Poco oltre, nel testo, Savinio decide nuovamente di omettere, in francese, la forma dialettale e di ridurre inoltre da tre a due gli autori classici citati,

I migliori amici di costui erano e sono ancora adesso *Ciciarone d’Arpine, Razielle de Rome e Arasce de Barletta*, cioè a dire Cicerone d’Arpino, Orazio di Roma ed Eraclito di Barletta⁴²⁹.

⁴²⁷ A. Savinio, *Vere metamorfosi di Ovidio*, in «Il Tempo», 31 ottobre 1940, p. 40.

⁴²⁸ A. Savinio, *Vie des fantômes*, op. cit., p. 128. Si osservi la leggera variante presente nella precedente pubblicazione sulla rivista «Bizarre», 21 giugno 1955, p. 61: «puis la villa où le poète vit encore, entourée de jardins, et, enfin, l’ermitage».

⁴²⁹ A. Savinio, *Vere metamorfosi di Ovidio*, in «Il Tempo», 31 ottobre 1940, p. 40.

Ses meilleurs amis étaient, et sont, maintenant encore, Cicéron d'Arpinum et Horace de Rome⁴³⁰.

La scelta in questo caso sembra dettata dal desiderio di non eccedere nell'uso di elementi regionalistici, il cui effetto ironico rischierebbe di venir meno nel testo francese.

Lo stesso problema traduttivo viene risolto diversamente in seguito, a riprova del fatto che Savinio non agisce in modo univoco, ma preferisce adottare strategie differenti a seconda del passo da tradurre. Leggiamo infatti,

Un uomo di buon naso, come si dice oggi, corrisponde a quello che i latini dicevano *emunctae naris*. Giovanni dei Buonsignori, [...] spiega che Ovidio fu detto Nasone “**per ciò che si chime pello naso odoriamo ogni chosa, chosì Ovidio ogni chosa mondana volse odorare et sapere**”⁴³¹.

Un homme qui a bon nez, comme on dit de nos jours, correspond à ce que les Latins disaient: *emunctae naris*. Jean des Buonsignori, [...] explique qu'Ovide fut appelé Naso «**parce que, de même que c'est par le nez que nous sentons l'odeur de toutes choses, de même Ovide voulut sentir l'odeur et connaître toutes choses du siècle**»⁴³².

Questa volta Savinio, per mantenere l'effetto ironico della frase, decide di tradurla senza, però, adattarla al registro linguistico corrispondente.

In altre occasioni, invece, le scelte traduttive sembrano essere motivate da problemi ben differenti. Nel testo italiano è presente, infatti, un riferimento polemico ed ironico nei confronti della Francia,

[...] ma un generale di Napoleone, capitato in casa di lui s'invogliò di leggerlo e se lo fece consegnare. Poi la mattina seguente prese il volo per la Francia portandosi il libro con sé, dal quale più tardi i francesi

⁴³⁰ A. Savinio, *Vie des fantômes*, op. cit., p. 130.

⁴³¹ A. Savinio, *Vere metamorfosi di Ovidio*, in «Il Tempo», 31 ottobre 1940, p. 40.

⁴³² A. Savinio, *Vie des fantômes*, op. cit., pp. 129-130.

trassero molte belle scoperte e invenzioni e si arricchirono alle nostre spalle⁴³³.

[...] mais un général de Napoléon, qui passa chez lui par hasard, voulut le lire et se le fit prêter. Puis, le lendemain matin, il prit son vol vers la France, emportant le livre, qui permit aux Français de faire de belles découvertes et inventions⁴³⁴.

Si noti come la traduzione francese risulti censurata del commento negativo sull'azione compiuta dal generale napoleonico per attenuare il tono polemico.

In chiusura, Savinio cita nuovamente il nome dato dagli abitanti del posto alla villa di Ovidio, in una ripetizione quasi ridondante, che però è assente in francese,

Era spuntata intanto l'alba, e Concezio manifestò il desiderio di salire alla villa d'Ovidio, che la gente di qui chiama le *Poteche d'Uiddie*.⁴³⁵

En attendant, l'aube commençait à poindre, et Timoléon exprima le désir d'aller visiter la villa d'Ovide⁴³⁶.

Anche in questo caso Savinio preferisce tradurre l'informazione essenziale, eliminando così parte delle sue divagazioni. Del nome dato dai locali alla villa di Ovidio, Savinio aveva spiegato l'origine in *Dico a te, Clio*,

Per molto tempo non si capì perché la gente di qui chiamasse *potêche*, e dal significato comune di «bottega» si ascrisse al poeta anche un'attività di mercante, oltre a quelle di santo, stregone, filosofo, profeta. Ma bottega è parola antichissima, risale al greco *apothekai*.⁴³⁷

⁴³³ A. Savinio, *Vere metamorfosi di Ovidio*, in «Il Tempo», 31 ottobre 1940, p. 40.

⁴³⁴ A. Savinio, *Vie des fantômes*, op. cit., p. 130. Nella versione in rivista si assiste alla seguente variante: «Puis, le lendemain matin, il prit son vol **pour** la France. **Il emporta** le livre **avec lui, ce** qui permit aux Français de faire de belles découvertes et inventions», in «Bizarre», 21 giugno 1955, p. 62.

⁴³⁵ A. Savinio, *Vere metamorfosi di Ovidio*, in «Il Tempo», 31 ottobre 1940, p. 40.

⁴³⁶ A. Savinio, *Vie des fantômes*, op. cit., p. 131.

⁴³⁷ A. Savinio, *Dico a te, Clio*, op. cit. p. 64.

Rispetto a *Dico a te Clio*, nelle *Vere metamorfosi di Ovidio* l'autore preferisce insistere più volte sul dettaglio dialettale del nome dato alla villa del poeta, ma non si attarda a darne una spiegazione.

Dall'analisi di questo racconto tra le due lingue sembra risultare evidente la scelta di Savinio di portare l'attenzione del lettore francese sulla trama del racconto, lasciando un ruolo secondario all'elemento dialettale e folcloristico, appena accennato.

Il confronto testuale ci ha permesso di evidenziare alcune delle strategie traduttive di Savinio, in particolare nei casi difficili di espressioni o parole dialettali, o ancora di riferimenti specifici alla realtà italiana. È proprio in questi casi, infatti, che lo stile risente dell'operazione traduttiva: la frase francese è allora più paratattica di quella italiana.

Una volta di più Savinio ha rivelato che i vari testi – originali, varianti e traduzioni – devono essere considerati come entità autonome e complementari.

2.8. Conclusioni

Dopo le prime esperienze in francese, le successive prime prove in un italiano ancora incerto, ricco di francesismi e di incursioni linguistiche, Savinio sceglie quale prima lingua di scrittura l'italiano. Ma il francese, ne sono prova gli esempi analizzati, non viene mai abbandonato dall'autore, non solo per via delle collaborazioni successive a riviste francesi ed alla papiniana «La Vraie Italie», della quale avremo occasione di parlare diffusamente nel capitolo successivo, ma anche perché questa lingua altra diventa l'esperienza seconda della sua scrittura. Attraverso di essa continua a sperimentare e a sperimentarsi, come ben mostrano sia gli importanti progetti di traduzione delle sue opere, sia il progetto per la *Vita di Mercurio* che lo accompagna per anni e che, attraverso varianti e traduzioni di una stessa

storia, prende forma in entrambe le lingue, seppur in modo precario ed incompleto.

In effetti, per un autore composito e complesso come Savinio è necessario distinguere tre momenti del suo bilinguismo. Il primo coincide con le sperimentazioni giovanili, con gli esordi francesi e i primi scritti italiani ancora linguisticamente incerti. La sua successiva produzione letteraria, all'insegna del plurilinguismo, sarà il risultato di questa prima fase di scrittura. Come abbiamo avuto modo di osservare in *Hermaphrodito*, infatti, Savinio, in tutta la sua opera letteraria italiana, ricorre all'inserzione di parole ed espressioni da altre lingue, molto spesso utilizzate con fini comici ed ironici o solo per sottolineare il colore locale della narrazione.

Il secondo momento include, invece, il progetto di traduzione e di autotraduzione di alcune delle sue opere per la loro pubblicazione in Francia, progetto al quale Savinio mostra di tenere molto. Lo studio di alcuni di questi testi tradotti dall'autore ci ha rivelato che Savinio sceglie tendenzialmente di procedere secondo due diversi procedimenti: essere fedele al testo di partenza oppure fornire due testi differenti di una stessa storia. In quest'ultimo caso l'autore sperimenta le capacità espressive di ogni lingua. Tuttavia, in entrambi i casi, abbiamo constatato una tendenza ad una maggior soggettività nella scrittura in francese che spesso si accompagna alla scelta di fornire un maggior numero di dettagli. Un esempio particolare ci è stato fornito dall'analisi di *Les Vraies Métamorphoses d'Ovide*, nel quale l'autore si è confrontato con l'uso del dialetto che viene di volta in volta risolto in modi diversi: la trascrizione in corsivo dell'espressione o della parola dialettale, la sua traduzione in francese e dunque la rinuncia all'effetto straniante del dialetto, o l'adattamento delle espressioni dialettali nella lingua di destinazione.

Il terzo momento, infine, riguarda quei progetti di scrittura nati negli anni tra le lingue, primo fra tutti *Vita di Mercurio* che abbiamo scelto di portare quale esempio più rappresentativo e significativo. Savinio mostra la tendenza a riutilizzare precedenti scritti per modificarli e crearne più varianti in entrambe le lingue sfidando, di volta in volta, i limiti del *presque même* ed i vuoti traduttivi nei quali nel passaggio da una lingua all'altra si rischia inevitabilmente di incorrere. Per un appassionato etimologo come lui, d'altronde, la parola è tutto, dalla parola nasce tutto. Per questo attraverso di essa cerca di superare i limiti linguistici del singolo idioma, mettendola alla prova contemporaneamente in più lingue, così da testarne fino in fondo le capacità e i limiti espressivi.

Le varianti, le esitazioni, i cambiamenti da una lingua all'altra raccontano di un lavoro costante dello scrittore sui suoi testi, creature così vive da esigere di esistere più volte, in più forme e in più idiomi, come abbiamo visto nelle opere prese in esame, che rappresentano alcune esemplificazioni dei principali procedimenti ricorrenti nella sua scrittura e del suo lavoro creativo. Attraverso il continuo ricorre alle due lingue Savinio procede così ad uno sdoppiamento dello sguardo sulla sua stessa opera. Si assiste ad una vera e propria duplicazione e, spesso, moltiplicazione del punto di vista sull'opera e dell'opera stessa. Con le parole di Giuditta I. Rosowsky si potrebbe concludere che,

Pour Savinio, le français n'est pas seulement un instrument de communication; il est une langue qui vit de sa culture, des échanges qui s'y forment, des illuminations et des associations soudaines que sa réalité vivante engendre. Il n'est pas un exil, un asile, un refuge; il est un milieu au sens fort du mot, c'est-à-dire un lieu géographique et des gens qui lui correspondent⁴³⁸.

⁴³⁸ G. I. Rosowsky, *Savinio: un auteur, deux écrivains*, in *De Marco Polo à Savinio*, op. cit. p. 188.

GIORGIO DE CHIRICO E ALBERTO SAVINIO:

«LA VRAIE ITALIE»,

UN LABORATORIO LINGUISTICO

ALLA RICERCA DI IDENTITÀ

CAPITOLO III

GIORGIO DE CHIRICO E ALBERTO SAVINIO: LA COLLABORAZIONE A «LA VRAIE ITALIE»

3.1. «LA VRAIE ITALIE». *Organe de liaison intellectuelle entre l'Italie et les autres pays*

Nel 1919 Ardengo Soffici e Giovanni Papini fondano a Firenze «La Vraie Italie». Nata nell'immediato dopoguerra con il preciso intento di dar voce alla cultura italiana del primo Novecento, nonostante la breve vita e lo scacco dell'insuccesso, questa rivista occupa un ruolo di primo piano per la comprensione della complessità dei rapporti tra Italia e Francia, sia sul piano politico, ma soprattutto per l'ideologia sottesa agli scritti degli autori coinvolti nel progetto. Scritta in francese, ma pubblicata in Italia, «La Vraie Italie» stabilisce una complessa trama di relazioni con l'avventura tra due lingue dei fratelli de Chirico. La loro collaborazione, documentata dagli articoli e dall'intenso scambio epistolare con Soffici e Papini, permette così di indagare non solo un ulteriore aspetto della loro scrittura bilingue, ma getta anche luce sulla complessa problematica della loro identità, nazionale e sovra individuale.

Che la questione identitaria costituisca del resto il nerbo della rivista ideata da Papini alla fine del 1918, ma pubblicata nel 1919, grazie al supporto editoriale di Attilio Vallecchi, lo testimonia lo scritto programmatico che ben mette in rilievo l'esigenza degli ideatori di reagire alla delusione per l'atteggiamento della Francia, poco interessata «a riconoscere i meriti e le rivendicazioni dell'Italia vittoriosa trascurando il significato della “nuova”

nazione affermatasi con l'intervento»⁴³⁹. Certo non è da escludere che «La Vraie Italie» ambisca a ripetere il successo di «Lacerba». Con la scelta della lingua francese, difatti, si vuole ottenere l'attenzione e l'interesse di un pubblico internazionale, o almeno di quegli intellettuali e di quei letterati con i quali si desidera il confronto.

Si legge nelle *Déclarations* che aprono il primo numero della rivista,

La VRAIE ITALIE est tout à fait (absolument) indépendante. C'est-à-dire qu'elle ne reçoit des «encouragements» (sous aucune forme) ni du Gouvernement Italien ni des milieux officiels italiens. [...]

La VRAIE ITALIE est franchement, doublement, triplement indépendante: c'est-à-dire qu'elle ne représente les intérêts d'aucun groupe [...] ni [...] d'un parti politique, d'une école littéraire, d'un cénacle artistique, d'une coterie quelconque.

La VRAIE ITALIE étant indépendante, peut se permettre d'être sincère – c'est-à-dire de ne pas déguiser ou cacher ce que ses écrivains croient⁴⁴⁰ être la vérité, même si cette vérité n'est pas toujours à l'avantage de leur pays ou des pays amis. [...] Nous n'entreprendons donc ici une apologie à tout prix de l'Italie – on nous croira peut-être plus facilement quand nous démontrerons que les Italiens sont mal connus ou mal jugés.

[...] Nous estimons que la propagande italienne à l'étranger est, presque toujours, mal faite. [...] Nous sommes des Européens qui s'adressent directement à des Européens, des écrivains qui s'adressent sans intermédiation à des écrivains [...]⁴⁴¹.

Indipendenza e sincerità: ecco gli intenti della rivista che vuole rivolgersi ad un pubblico internazionale per metterlo a conoscenza di un'Italia mal conosciuta e mal giudicata. Seguono, nell'articolo, i nomi dei fondatori e dei collaboratori della rivista, dei quali si attesta, con una certa enfasi, il credito di autorevolezza in Italia e all'estero. Vi si legge, infatti,

⁴³⁹ Mario Richter, *Papini e Soffici, mezzo secolo di vita italiana*, Le Lettere, Firenze, La Nuova Meridiana, 2005, p. 163.

⁴⁴⁰ Si segnala l'errore nella forma del verbo.

⁴⁴¹ G. Papini, *Déclarations*, in «La Vraie Italie», n.1, anno 1, febbraio 1919, Firenze, Vallecchi, 1919, pp. 2-3.

La VRAIE ITALIE [...] a été créée par des véritables écrivains, bien connus dans leur pays et même à l'étranger, qui ont joué un rôle important, depuis quinze ans dans la vie intellectuelle italienne.

La VRAIE ITALIE est due à la coopération amicale d'un écrivain assez connu - italien de Florence - qui s'appelle Giovanni Papini et d'un éditeur-imprimeur - italien de Florence - qui s'appelle Attilio Vallecchi. [...]

Ces deux hommes et leurs amis aiment profondément leur pays et croient qu'il n'est pas assez connu, pas assez compris. [...] ils se proposent de faire mieux connaître, mieux estimer, mieux aimer ce pays⁴⁴².

Il testo prosegue con l'esposizione degli argomenti (vita sociale, politica e letteraria dell'Italia) e dei loro destinatari («tous les hommes cultivés qui désirent se former des opinions raisonnées sur un des pays qui ont le plus contribué à la civilisation»).

Si precisano poi gli intenti della rivista: «abrégé substantiel», mensile, degli eventi italiani di maggiore rilievo; la pubblicazione di accurate bibliografie, quale utile strumento di informazione su questioni culturali, politiche e letterarie; eventuali rettificazioni di informazioni fornite all'estero riguardo all'Italia; la divulgazione degli studi italiani dedicati alla storia e alla letteratura straniera,

[...] Elle veut offrir chaque mois un abrégé substantiel de ce qu'il y a de plus vivant et de plus important en Italie.

La VRAIE ITALIE sera composée d'exposés brefs et clairs des problèmes italiens du jour et des points de vue italiens sur les questions internationales actuelles [...]. Elle donnera aussi toutes les informations et les indications qui peuvent aider à la connaissance de la vie italienne, sans parti pris d'apologie ou de réprobation⁴⁴³.

Le *Déclarations* sono seguite dalla giustificazione linguistica *Nôtre mauvais français*,

⁴⁴² *Ivi*, p. 3.

⁴⁴³ *Ivi*, pp. 3-4.

Nos lecteurs français – et nous souhaitons d'en avoir beaucoup – seront souvent choqués par les tournures transalpines, les «italianismes» et les fautes de notre pauvre français. [...] Nous sommes les premiers à être horripilés par nos phrases gauches et par notre indigence de vocabulaire. Nous avons habité quelque temps à Paris mais pas assez pour acquérir l'entière maîtrise du magnifique langage qui [...] charme et réjouit tous ceux qui arrivent à le goûter. Nous ne sommes pas des polyglottes. [...] Nous avons choisi le français pour cette œuvre de liaison entre l'Italie et les autres nations car notre langue, malheureusement, n'est pas assez connue en Europe, depuis le XVII^e siècle.

Et nous avons choisi le français [...] car nous l'aimons et le connaissons mieux [...] ⁴⁴⁴.

Il testo, che si propone di spiegare non solo la scelta del francese, ma anche di giustificarne la mancata padronanza, contiene già nel titolo un errore: l'uso improprio dell'accento circonflesso che indica la forma del pronome possessivo e non dell'aggettivo. Non si esclude, in questo caso, quasi una volontà di autoironia. La cospicua presenza di errori grammaticali e di refusi nel primo numero della rivista viene rimproverato dallo stesso Soffici, mentre Papini si ripromette di assumere un correttore del francese per i numeri successivi.

Vale la pena sottolineare, nel testo citato, la posizione assunta da Papini che mentre spiega le ragioni della scelta del francese, quale lingua veicolare, chiarisce il suo rapporto personale con la Francia.

All'origine della sua scrittura esiste difatti una solida formazione letteraria francese, suggellata dal soggiorno parigino, avvenuto agli inizi degli anni '10. A questo periodo risalgono numerosi suoi scritti ⁴⁴⁵ in questa lingua.

⁴⁴⁴ *Ivi*, pp. 5-6.

⁴⁴⁵ Il 21 marzo 1900 comincia la redazione francese del suo *Giornale*, iniziato in italiano, che durerà fino al giugno dello stesso anno. Nel 1902 pubblica sulla «Revue Scientifique» *Psychologie. Les idées d'un psychologue italien* (M. F. Regàlia). Nel 1904 veniva pubblicato un suo intervento al Congresso Internazionale di Filosofia di Ginevra dal titolo *Les extrêmes de l'activité théorique*. Tra il 1904 e il 1905 collabora alla rivista italiana, ma redatta in francese, «Revue du Nord», fondata dal musicista, scrittore ed esteta Giuseppe Vannicola. Sulle pagine di «Les Soirées de Paris» nel 1914 pubblica l'articolo *Deux philosophes (Bergson et Croce)*. In francese sono scritte anche alcune pagi-

Ma, alla vigilia della fondazione di «La Vraie Italie», il rapporto con la Francia si rivela conflittuale. A questa data Papini pare infatti nutrire un segreto rancore verso questo paese che sarà inevitabilmente all'origine di certe contraddizioni espresse nella rivista. Bisognerà attendere diversi anni prima che scrivere in francese voglia significare per lui esprimere la dimensione più intima dell'essere, quasi un «code confidentiel réservé aux aveux du «je» au «moi», aux secrets de l'intimité»⁴⁴⁶.

Alla data di pubblicazione de «La Vraie Italie» Papini dimostra chiaramente che dietro l'intento di creare un organo di dialogo con l'Europa, capace di dare nuovo lustro e visibilità alla cultura italiana, la sua reale intenzione è di rivaleggiare con la Francia e soprattutto con Parigi, diventata il polo di attrazione delle avanguardie e vero e proprio fulcro della produzione artistica e letteraria. Il desiderio di rivalsa è ben espresso nei molti articoli dedicati al rapporto tra Francia e Italia. Già nel primo numero leggiamo, infatti, questi titoli emblematici: *Les nations sœurs*, *Baudelaire en Italie*, *Apollinaire italianisant* e *Les italiens ont gouverné la France*.

Analizzata nei suoi obiettivi, per la scelta della lingua e dei collaboratori, e considerata soprattutto sotto l'aspetto di palese conflittualità nei confronti della Francia, la «Vraie Italie», diviene di sicuro un laboratorio linguistico ma anche l'osservatorio di verifica della questione identitaria della cultura italiana di primo Novecento.

ne di *Poesia in Prosa* (1933), *Fairyland* e *Boulevard Raspail*. Ricordiamo inoltre che Papini fu traduttore di Bergson, Boutroux e Gide.

⁴⁴⁶ Pérette-Cécile Buffaria, *Paris dans les écrits autobiographiques de Giovanni Papini*, in «Revue des Etudes Italiennes», *Paris-Florence (1900-1920). Aspects du dialogue culturel*, n. 3-4, juillet-décembre 1997, Paris, Société d'études italiennes, 1997, p. 186. La studiosa aggiunge: «ce choix du français pour dire la retraite, pour indiquer ce que l'on cèle, était déjà présent dès l'origine de l'itinéraire scriptural de Giovanni Papini pour indiquer les préférences et les domaines d'élection», *ivi*, p. 187.

3.2. Parabola di un progetto: propositi, speranze e illusioni

Di soli dodici numeri, «La Vraie Italie» esaurisce la sua breve vita nel maggio del 1920.

Il primo numero è pubblicato nel completo anonimato degli autori degli articoli. Si potrebbe supporre che Papini abbia voluto dare voce ad un'esperienza corale della cultura italiana. In realtà la scelta editoriale nasce da esigenze pratiche. In effetti, il primo numero è redatto quasi esclusivamente da Papini⁴⁴⁷. L'anonimato viene gradualmente abbandonato a partire dal numero successivo dove vengono pubblicati i primi articoli di Soffici, di Savinio e di de Chirico.

«Più vario e più vivo» sia grazie alla diversificazione degli argomenti, sia grazie all'intervento di più scrittori, il secondo numero della rivista pare dirimere i dubbi e le perplessità avanzate da Soffici dopo la lettura del numero inaugurale,

Ricevetti la *Vraie Italie*. Rimasi sorpreso di trovarla del tutto differente da quello che avevo immaginato tu volessi fare. Bellissima dal punto di vista tipografico – estetico; ma credo che sarebbe stato meglio levarle quel carattere *fantasista* per farne una specie di bollettino «serio» oggettivo nutrito di buoni scritti – e basta. Data la nessuna pretesa artistico-letteraria della pubblicazione, credo che sarebbe stato più efficace [cancellato] conveniente presentarla in quel modo semplice che avevamo detto [...].

Gli scritti vanno bene. Si sente la fretta in tutti, ma era inevitabile [...]. Bisogna farla più varia come materia e tono, ma per questo è necessario avere dei collaboratori – che si troveranno.

[...] diffonderò il più possibile la *Vraie Italie*. Ho visto molti errori di scrittura: perché non hai poi preso uno *dell'Institut* che ti corregge le bozze e l'ortografia?⁴⁴⁸

⁴⁴⁷ Così scriveva infatti a Soffici il 1 febbraio del 1919: «Caro Ardengo, a quest'ora avrai visto il n°. [...] Se ci sono difetti pensa che ho dovuto far tutto da me – 17 articoli su 19, indirizzi, fascette, correzioni di bozze ecc. Qui non c'è NESSUNO (in tipogr. [afia]) che sappia due parole di francese!», in Giovanni Papini - Ardengo Soffici, *Carteggio. Dal primo al secondo dopoguerra, 1919-1956*, a cura di Mario Richter, n. IV, Edizioni di Storia della letteratura, Roma e Fondazione Primo Conti, Fiesole, 2002, p. 47.

⁴⁴⁸ *Ivi*, pp. 48-49. Lettera del 5 febbraio 1919.

Per i numeri a venire Soffici non solo augura la presenza di collaboratori capaci di ovviare alla mancata varietà di “materia e tono” del primo numero, ma rimprovera anche un eccessivo «carattere *fantasista*». Lascia, infatti, trasparire la delusione per le tradite aspettative di un progetto che, a suo dire, avrebbe dovuto dare quale esito un «bollettino «serio» oggettivo nutrito di buoni scritti».

Con una lettera di risposta Papini difende il suo progetto sia per la scelta dello stile «*fantasista*»⁴⁴⁹, con esplicito richiamo a «Lacerba», sia per il suo contenuto⁴⁵⁰. Il tono entusiasta per un progetto che «farà bene e piacerà», pervade l'intero scritto, né sembra attenuarsi nella lettera successiva. A un primo bilancio delle vendite si rivela infine un fatto importante,

La rivista va bene: arrivano abbonati tutti i giorni. La vendita è stata fortissima nelle grandi città. Dalla Francia ancora non si sa nulla – ma parecchi giornali ne hanno parlato e il «Mercure» ha riproposto tutto un articolo⁴⁵¹.

All'estero la rivista pare non riscontrare il successo sperato se, nella lettera successiva, del mese di marzo, Papini non può che constatare che «la rivista va bene più in Italia che fuori».

Il secondo numero conserva ancora intatte le speranze di un riconoscimento all'estero grazie alla maggior varietà degli interventi ed all'editoriale nel quale è pubblicato un articolo di Camille Pitollet, *Sur le programme de la «Vraie Italie»*, che ribadisce e rilancia l'idea di una rivista aperta al confronto ed allo scambio intellettuale. L'articolo di Pitollet fornisce un resoconto delle riviste francesi che si occupano delle vicende letterarie italiane incitando, di conseguenza, la «Vraie Italie» a consegnare ai lettori stranieri

⁴⁴⁹ Scrive infatti: «O cosa volevi che facessi? Una specie di Gazzetta Ufficiale o di Bollettino delle Cooperative? Di quella roba burocratica, nera, fitta, a mattoni, illeggibile?», lettera dell'8 febbraio 1919 in *Carteggio, Dal primo al secondo dopoguerra, 1919-1956*, op. cit., p.49.

⁴⁵⁰ Aggiunge, infatti, nella stessa lettera dell'8 febbraio 1919: «Quanto alla varietà non so se mi rigiro: c'è politica, storia, letteratura, economia, musica ... Non ci manca che la pittura e la filosofia (che saranno nel prossimo n°)», *ibidem*.

⁴⁵¹ *Ivi*, pp. 50-51.

soprattutto «des instantanés et des comptes rendus de la vie politique, des études sur les divers partis qui s'apprêtent à se disputer le pouvoir en Italie»⁴⁵².

Nonostante i propositi annunciati, gli iniziali obiettivi della rivista vengono gradualmente persi di vista a seguito della progressiva diminuzione di interesse e di entusiasmo da parte del suo stesso ideatore. Nel giugno del 1919 Papini pregava difatti Soffici di fare uscire il quinto⁴⁵³ numero della rivista senza i suoi articoli, lamentandosi di non essere riuscito a produrre nulla a causa di una «gran pesantezza di testa e di spirito e impossibilità di fare cose a modo mio»⁴⁵⁴. Il 15 settembre dello stesso anno scriveva ancora a Soffici,

Caro Ardengo,
 spero che Vallecchi ti abbia fatto l'ambasciata. Gli scrissi giorni fa che non avevo potuto far nulla per la V. I. e che lo dicesse a te perché tu non stessi ad aspettare inutilmente. Sono ora talmente lontano dallo spirito da tutte le bestialità infami e buffe che si dicono e succedono in questi tempi sotto il nome di politica che proprio non m'è riuscito di scrivere una riga che si riferisca al presente.
 Ma spero che non ti sarai perso d'animo. Tu, se mai, di V. I. ne potresti fare anche due al mese. Bisogna che tu mi faccia – oltre agosto che sarà, m'immagino, uscito – anche il n. di settembre. [...]
 Ai primi di ottobre conto di aver finito quassù – tornato a F. penserò io a fare i nn. che mancano per finire l'anno [...]

⁴⁵² Camille Pitollot, *Sur le programme de la «Vraie Italie»*, in «La Vraie Italie», anno 1, n. 2, marzo 1919, p. 36.

⁴⁵³ Mario Richter afferma che si tratta del numero sei, ma alcuni dati sembrano invece confermare la nostra ipotesi che Papini si riferisca al numero precedente. Alla lettera del 24 giugno, infatti, ne fanno seguito diverse altre nelle quali si fa riferimento ad un ritardo importante nella pubblicazione del numero 6 che non compare se non nel mese di agosto e per il quale Soffici annuncia di aver anche troppo materiale, inclusi alcuni interventi di Papini. Un'ulteriore conferma è fornita dalla rivista stessa: sul numero sei compaiono, infatti, due articoli (*La leçon de pillage* e *Luigi Ercole Morselli*) firmati “g. p.”, sigla usata più volte da Papini.

⁴⁵⁴ G. Papini, lettera del 24 giugno 1919, in *Carteggio. Dal primo al secondo dopoguerra, 1919-1956*, op. cit., p. 63.

⁴⁵⁵ *Ivi*, p. 71.

Impegnato nella stesura della *Storia di Cristo* che segna una nuova fase della sua produzione letteraria, Papini in realtà si disinteressa della rivista. Non solo dichiara di non riuscire a scrivere nulla «che si riferisca al presente», ma finisce anche per non aggiornarsi sull'uscita della rivista stessa. Tocca, dunque, nuovamente a Soffici occuparsi dei due numeri successivi.

Nonostante la distanza rispetto al clima prebellico e contrario agli scritti *fantaisistes* di Papini, Soffici si incarica comunque della redazione della rivista. Il suo intento è rendere la «Vraie Italie» uno strumento polemico nei confronti della Francia e uno strumento ideologico sulla questione di Fiume. Sul numero di giugno firma, infatti, un'*Explication* che nel denunciare «il fallimento di una «liaison intellectuelle entre l'Italie et les autres Pays»»⁴⁵⁶, sigla l'abiura degli intenti della rivista denunciando come l'atteggiamento «delle nazioni straniere, e in particolar modo della Francia, verso l'Italia ha dimostrato l'impossibilità di una collaborazione e di uno scambio disinteressato»⁴⁵⁷.

La reazione del pubblico straniero è immediata. Papini è costretto ad intervenire invitando Soffici alla prudenza, come si legge nella lettera del 15 settembre,

[...] ti avverto che ho ricevuto diverse lettere di protesta di francesi e inglesi per gli ultimi articoli. Non ho dato importanza alcuna a quelle lettere e non ho risposto a nessuno.

Ricordati, però, di quello che si disse quassù: che è meglio dar sempre meno posto alla politica e specialmente alla polemica. La V. I. deve essere, come si pensò dapprincipio, una rivista *informativa*, per far sapere *cos'è* l'Italia, le cose più elementari. Dev'essere dunque una rivista *italiana* e onesta ma non vorrei che apparisse agli altri, e specie agli stranieri, nazionalista, imperialista, chauviniste, dannunziana e mussoliniana. [...]

Ti raccomando dunque, se tu devi toccare questi fatti ultimi e altri, di essere più *storico* che apologista: di far *CAPIRE* come si sia potuti arrivare a questo, ma senza affermazioni *tranchantes* in un senso o in

⁴⁵⁶ P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, op. cit., pp. 187-188.

⁴⁵⁷ *Ivi*, p. 188.

un altro. [...] Ormai, data l'impostazione della V. I., bisogna rassegnarsi a fare relazioni e non sfoghi.

L'Italia in apparenza, è oggi rappresentata da tre energumeni sifilitici: D'Annunzio, Mussolini e Marinetti. *Ma tu sai che l'avvenire non è lì e non è coi loro.*⁴⁵⁸

Papini si oppone chiaramente al proposito di Soffici di rendere la rivista uno strumento polemico su fatti di scottante attualità. Fortemente preoccupato di perdere i lettori stranieri, ribadisce l'idea che la «Vraie Italie» rimanga una «rivista *informativa*» sui fatti politici, ma in modo neutrale, «senza affermazioni *tranchantes* in un senso o in un altro». Per tutta risposta Soffici propone la chiusura della rivista; le condizioni imposte da Papini non lo interessano, come scrive nella lettera del 19 settembre,

Dopo questo numero di settembre mi sarebbe infatti difficilissimo continuare ad occuparmi della rivista come ho fatto fin qui, per più ragioni. Prima perché non m'interessa molto così com'è dovuta divenire, poi per mancanza d'idee da svolgere in quella forma e con lo scopo vago che abbiamo ormai di far capire alcune cose a chi si frega di tutto, come avviene in questo momento nel mondo intero. Infine perché ho la hantise di mettermi al lavoro mio [...].

Le tue osservazioni circa il tono, la polemica ecc. sono giusti in massima, sebbene io senta che non saprei parlare altrimenti agli stranieri che mostrano sempre più di esserci ostili in tutto e che agiscono verso di noi con la massima ingiustizia – tutto quello che è stato da noi nella V. I. può non essere opportuno *ma è vero*. [...]

Se tu vivessi fra gli uomini capiresti come D'Annunzio abbia ragione quando dice che in questo momento in un mondo di viltà e farabuttagine la sola cosa pura sia Fiume. È una città appassionata che riscatta tutti i calcoli, le menzogne e le ignominie internazionali⁴⁵⁹.

Soffici di sicuro non condivide la “forma” e lo “scopo vago” della rivista. Schierandosi apertamente dalla parte di D'Annunzio nella questione di Fiume, ammette di non essere «capace di parlare altrimenti agli stranieri

⁴⁵⁸ G. Papini, lettera del 24 giugno 1919, in *Carteggio. Dal primo al secondo dopoguerra, 1919-1956*, op. cit., pp. 71-72.

⁴⁵⁹ *Ivi*, pp. 73-74.

che mostrano sempre più di esserci ostili in tutto e che agiscono verso di noi con la massima ingiustizia»⁴⁶⁰.

Il diverso, se non opposto, sentire nazionalista ormai anima il dibattito tra i due scrittori in un divario insanabile dei loro progetti letterari e culturali. Del resto, come ha sottolineato Paola Italia, il destino della rivista è segnato dalle vicende diplomatiche che «rendono l'operazione culturale e politica tentata da Papini, se non anacronistica, praticamente impossibile, superata dai fatti veloci della storia»⁴⁶¹.

Mentre l'esperienza della rivista volge sempre più velocemente al termine, Soffici e Papini seguono due direzioni opposte. Ormai lontano dal clima plurilinguista e sperimentalista dell'anteguerra, Soffici è impegnato nella fondazione di «Rete Mediterranea», rivista autarchica che si propone di ricostituire una “civiltà mediterranea” basata sui valori classici e soprattutto italiani. Papini, dal canto suo, vive una nuova fase creativa in ragione della conversione alla fede cristiana testimoniata dalla stesura di *La storia di Cristo*. L'autore non abbandona comunque la scrittura in francese; in una delle pagine del *Diario*, nel 1946, si legge,

se mai scriverò il «Rapporto sugli Uomini» – che tanto mi ha occupato da quasi quarant'anni – penso di scriverlo in francese. Il francese evita meglio dell'italiano ridondanza e rettorica. Eppoi avrei bisogno di una lingua diversa per esprimere un io così diverso da quello delle altre opere mie⁴⁶².

Il francese è dunque l'unica lingua possibile per esprimere un io maturo, lontano dai rancori e dalle passioni degli anni giovanili; si tratta di un “io” altro da sé, che necessita di trovare in questa lingua “altra”, la sua espressione.

⁴⁶⁰ *Ibidem*.

⁴⁶¹ P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, op. cit., p. 187.

⁴⁶² G. Papini, *Scritti postumi. Pagine di diario e di appunti*, Vol. II., Milano, Mondadori, 1966, p. 405.

3.2.1. De Chirico e Savinio: l'importanza del rapporto con Papini tra il 1916 e il 1920

Particolarmente sensibili alle questioni inerenti l'identità nazionale, i fratelli de Chirico partecipano alla tormentata vicenda che contraddistingue la breve vita de «La Vraie Italie». La collaborazione a una rivista “politica” e “culturale” e di ampio respiro internazionale, nonché il desiderio di un confronto con la Francia, sembra difatti coincidere con il particolare momento di riflessione sul problema dell'identità e sulla questione della scrittura bilingue.

Per comprendere il valore e il significato della loro collaborazione è necessario ripercorrere alcuni momenti della loro amicizia con Papini, iniziata nel 1916 grazie alla mediazione di Soffici che aveva conosciuto i fratelli de Chirico a Parigi, presso la sede di «Les Soirées de Paris». Il loro rapporto di amicizia e l'influenza reciproca sono stati messi in luce da Maurizio Calvesi in *La metafisica schiarita*⁴⁶³. Lo studioso, ponendo a confronto alcuni dati biografici dei fratelli de Chirico con la corrispondenza, datata tra il 1915 e il 1919, ritrovata nell'archivio Papini presso la fondazione Conti, fa luce sul loro effettivo rapporto.

Lo studio di Calvesi restituisce un quadro, per certi aspetti ancora problematico, circa questa relazione che si esaurisce con la fine della collaborazione dei due Dioscuri a «La Vraie Italie». Nel caso di de Chirico, si tratta della rimozione completa dell'esperienza fiorentina, totalmente assente nelle sue *Memorie*. Savinio, dal canto suo, dopo aver dedicato a Papini *La partenza dell'Argonauta*, uno dei capitoli di *Hermaphrodito*, a partire dal 1921 cessa di far riferimento all'amico.

Capire le ragioni di questa singolare negazione può senz'altro gettare una luce sull'evoluzione del ruolo di artisti italiani nati all'estero, come si prospetta nel panorama culturale del primo Novecento.

⁴⁶³ M. Calvesi, *La metafisica schiarita*, Milano, Feltrinelli, 1982.

De Chirico e Papini

Nel ripercorrere le tappe del complesso rapporto tra de Chirico e Papini, Calvesi sottolinea l'influsso della riflessione filosofica e letteraria dello scrittore fiorentino sulla poetica metafisica.

Prima di recarsi a Monaco, i fratelli de Chirico soggiornarono in Italia per qualche anno. Tra l'estate del 1906 e l'autunno del 1907 molto probabilmente erano a Firenze: qui de Chirico vide per la prima volta l'opera di Böcklin e Klinger e, nella stessa occasione, ricevette «la sollecitazione [...] degli scritti di Papini e della cultura del “Leonardo”: è allora che avrebbe uditi per la prima volta i nomi di Nietzsche e di Schopenhauer»⁴⁶⁴.

Seppure l'incontro con Papini avvenga solo in occasione del secondo soggiorno del pittore, questo primo contatto con Firenze rappresenta un momento fondamentale nella formazione culturale e intellettuale di de Chirico in vista della formulazione della poetica metafisica⁴⁶⁵.

Quale dunque la ragione da parte di de Chirico dell'omissione di questo primo ed importante soggiorno nelle sue *Memorie* e quale la ragione della menzione dispregiativa nei confronti di Papini? Perché de Chirico sente il bisogno di «chiarire che, dopo le scelte ben motivate di Monaco e Milano, il suo arrivo a Firenze fu “senza una ragione precisa”»⁴⁶⁶? Secondo Calvesi le possibili risposte vanno ricercate nei fatti seguenti,

Firenze e Papini erano, per de Chirico, una sola cosa; egli forse ne volle sopprimere la memoria. E ciò per due ben probabili ragioni.

⁴⁶⁴ *Ivi*, p. 45.

⁴⁶⁵ Prosegue, così, Calvesi nella sua analisi del periodo di formazione fiorentino di de Chirico: «[...] la più forte influenza sulla sua arte è esercitata dalle enigmatiche e “irrisolte” atmosfere di Böcklin, o appunto dai racconti surreali e ancor più irrisolti di Papini, meglio che dagli enunciati programmatici di Papini stesso, o di Schopenhauer e di Nietzsche, da cui pure deriva umori poetici e linfa di suggestioni. Essi costituiscono tuttavia il background, l'appiglio, l'involucro culturale: vale a dire ciò che indubbiamente fonda l'ideologia dell'artista e di conseguenza lo orienta nella ricerca poetica» in M. Calvesi, *La metafisica schiarita*, op. cit., pp. 36-37. Rinviamo alla lettura dell'integralità del primo capitolo del saggio (pp. 15-62) per un maggiore approfondimento della questione.

⁴⁶⁶ *Ivi*, p. 46.

La prima sarà che, ad ogni buon conto, non desiderava affatto – specie dopo le polemiche intercorse con Longhi e Carrà, legati al gruppo fiorentino – che l'influenza su di lui esercitata dall'ambiente papiniano dovesse emergere (e certamente per questo, cioè per eccipirsi dal *milieu* italiano ed apparire come un *outsider*, egli sentì il bisogno di continuamente sottolineare, invece, i nomi dei suoi ispiratori d'oltralpe).

La seconda sarà che verso Papini aveva qualche particolare motivo di risentimento⁴⁶⁷.

Prima di affrontare i motivi del risentimento e del desiderio di rimuovere l'esperienza di Firenze è bene ricordare che, come attesta la corrispondenza con Papini, fino al 1920 i due fratelli de Chirico erano legati da una profonda ammirazione nei confronti del «poco più anziano ma già famoso scrittore» loro amico.

Va inoltre ricordato che Papini, assieme a Soffici, è tra i primi a scrivere su di loro per presentarti al pubblico italiano alla vigilia del loro rientro da Parigi. E, come traspare chiaramente dalla corrispondenza, i due fratelli de Chirico ripongono molte speranze nella collaborazione e nell'amicizia con i due intellettuali italiani.

Né manca, da parte di de Chirico, una sincera ammirazione per gli scritti di Papini,

Le scrivo per esprimerle le mie più sincere felicitazioni [...]. È il primo articolo *intelligente* che abbia letto fin'ora in un giornale.⁴⁶⁸

Bellissimo e commoventissimo l'articolo a proposito di Amleto. Unico quello sulla poesia di Sem Benelli; una vera trovata entusiasmante e divertente come una rappresentazione in un circolo⁴⁶⁹.

Non posso fare a meno di scriverti per dirti che ho letto la tua *Iso-la* e trovo questo scritto di una bellezza tale che... Immagini nuove, solide, chiare come dadi dorati; rivelazioni strane, aspetto architettonico di pensieri giocondi e penetranti e consolanti; geome-

⁴⁶⁷ *Ivi*, p. 47.

⁴⁶⁸ *Ivi*, p. 140. Cartolina postale datata 22 novembre 1915. Fino al maggio del 1918 le cartoline e le lettere vengono spedite da Ferrara. Una volta finita la guerra de Chirico si trasferisce a Roma.

⁴⁶⁹ *Ivi*, p. 142. Cartolina postale del 26 aprile 1916.

tria ed azzurro di cielo italico e finestre aperte. Sincerità da commuovere i sassi⁴⁷⁰.

Gli uomini veramente buoni, dai quali si possa sperare qualche cosa e le di cui opere consolino, sono rari. Perciò io mi attacco così disperatamente a te e a Soffici⁴⁷¹.

A più riprese, inoltre, de Chirico manifesta la speranza che Papini scriva su di lui e che realizzi il progetto per un'esposizione a Firenze dei suoi dipinti insieme a quelli di Soffici e Carrà,

Se tu volessi scrivere qualcosa su di me ora, mi faresti un gran piacere e nello stesso tempo mi renderesti un gran servizio⁴⁷².

Spero che hai sempre l'eccellente intenzione di organizzare quest'inverno quell'esposizione di cui mi parlasti. Sarebbe una cosa importante, per riguadagnare un po' di terreno; parlo di noi pittori⁴⁷³.

Spero che hai sempre la buona idea di quell'esposizione a Firenze. Io credo che si potrebbe fare benissimo. Non c'è mica bisogno di tanti quadri: 4 o 5 miei, altrettanti di Carrà e di Soffici, basterebbero; e ciò sarebbe un pretesto per parlare un po' di questa pittura che comincia a stagnare e che *après tout* vale più di tanti altri chiassi⁴⁷⁴.

Non dimenticare i tuoi amici, dà loro una spallata di tanto in tanto poiché come tu vedi lo stato transitorio minaccia di degenerare in stato cronico e bisogna lavorare a ogni costo e adattarsi a ogni costo alle circostanze⁴⁷⁵.

Alla vigilia della nascita di «La Vraie Italie», de Chirico pare voler perfettamente corrispondere allo spirito di “nuovo Rinascimento” che anima il progetto di Papini, come scrive nel maggio del 1918,

⁴⁷⁰ *Ibidem*. Cartolina postale del 30 aprile 1916.

⁴⁷¹ *Ivi*, p. 145. Cartolina postale del 24 novembre 1916.

⁴⁷² *Ivi*, p. 142. Cartolina postale del 26 aprile 1916.

⁴⁷³ *Ivi*, p. 144. Cartolina postale del 21 settembre 1916.

⁴⁷⁴ *Ivi*, p. 145. Cartolina postale del 19 ottobre 1916.

⁴⁷⁵ *Ivi*, p. 146. Cartolina postale del 19 marzo 1918.

I quadri che faccio e che farò sono cose uniche che formeranno in Italia e fuori d'Italia un nuovo rinascimento⁴⁷⁶.

Sebbene la sua opera si inserisca pienamente nel progetto di rinnovamento artistico e letterario pensato da Papini, de Chirico resta un artista solitario ed autocelebrativo. Non sorprende che sia proprio uno scritto di autopresentazione il primo articolo⁴⁷⁷ inviato a Papini che lo pubblicherà sul secondo numero della rivista. L'ammirazione per lo scrittore fiorentino parrebbe dunque celare il suo desiderio di trovare quel consenso che gli permetta di farsi conoscere in Italia. Così commenta, infatti, l'uscita del primo numero della nuova rivista,

Ho ricevuto la tua lettera e il numero della rivista. La rivista ottima, da ogni punto di vista; mi piace anche quel senso di solidità che le conferisce il francese scritto da un italiano che lo sa.
[...] Quando vorrai qualcosa per la "Vraie Italie", scrivimi. Il francese lo conosco⁴⁷⁸.

La risposta positiva di Papini alla proposta di collaborare sembra immediata se qualche tempo dopo de Chirico scrive,

⁴⁷⁶ *Ivi*, p. 147. Lettera su carta da minuta del "Deposito Fanteria Ferrara", non datata ma riferibile ai primi di maggio del 1918.

⁴⁷⁷ Sulla paternità di questo scritto sono state sollevate alcune obiezioni. Calvesi e Fagiolo dell'Arco ritengono, infatti, che l'articolo sia da attribuire a Papini e che quello inviato da de Chirico non sia mai stato pubblicato. Riteniamo però più attendibile la conclusione alla quale arriva Richter a seguito dello studio della corrispondenza tra Papini e Soffici. Egli afferma, infatti, che si tratti proprio dello scritto di de Chirico. Tale tesi è avvalorata, inoltre, da quanto dichiara lo stesso Papini nella lettera indirizzata a Soffici, il 4 marzo 1919, nella quale leggiamo: «Questo n° mi pare meglio del 1° - più vario e più vivo. Ci sono, oltre gli articoli tuoi, note di Savinio e De Chirico e di un francese», in G. Papini – A. Soffici, *Carteggio*, op. cit., pp. 50-51. Un'ulteriore e definitiva prova è fornita, come sostiene Paola Italia, dalla lettera inviata da de Chirico a Papini l'8 dicembre 1919 nella quale l'artista si dice «dispiaciuto del giudizio su di sé stampato nella monografia uscita da Broglio, ed erroneamente firmato da Papini, ricavato da un articolo sulla «Vraie Italie». Adduce come attenuanti il fatto che Broglio credeva che il pezzo fosse di Papini (come altri articoli anonimi del giornale), e che lui stesso non aveva detto che il pezzo era suo (cartolina postale conservata nel Fondo Papini, recante il timbro di Roma, 11 marzo 1919)», in P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, op. cit., p. 198. Le scuse di de Chirico per giustificare l'errore sembrano nascere dal verosimile desiderio dell'artista di non far comparire il testo come un'autoglorificazione della propria arte.

⁴⁷⁸ *Ivi*, p. 148. Biglietto postale del 4 febbraio 1919.

Eccoti una breve nota su me e la mia pittura che spero vorrai pubblicare sul prossimo numero della “V. I.”⁴⁷⁹.

L'appoggio di Papini per de Chirico sembrerebbe oltremodo importante. In qualità di redattore e di collaboratore a diverse riviste può introdurlo al pubblico italiano che più volte si è mostrato ostile e poco incline a riconoscere la novità e il valore della sua opera pittorica. Ma è una speranza presto disillusa. L'incrinatura della loro amicizia molto probabilmente è dovuta alla velenosa stroncatura da parte di Roberto Longhi della mostra di de Chirico, tenutasi a Roma nel febbraio del 1919. Papini, non potendosi occupare direttamente⁴⁸⁰, aveva infatti consigliato all'artista di rivolgersi proprio a Longhi poiché «era uno che *capiva più degli altri*»⁴⁸¹. Come sostiene Calvesi, non è possibile valutare se si sia trattato di un consiglio dato in buona o cattiva fede; resta il fatto che la corrispondenza si interrompe⁴⁸² bruscamente alla data di uscita dell'articolo di Longhi. Il 29 aprile 1919 dello stesso anno de Chirico scrive a Papini in tono seccato; sollecita il pagamento dell'articolo su Carlo Carrà, pubblicato su «La Vraie Italie», e rinnova la richiesta di collaborazione. La lettera resta senza risposta. È la fine dell'amici con Papini.

⁴⁷⁹ *Ivi*, p. 149. Lettera su carta non intestata del 10 febbraio 1919.

⁴⁸⁰ In una lettera dell'11 gennaio 1919 de Chirico, infatti, domanda all'amico: «Mi trovo qui a Roma [...]. Il 25 corrente farò un'esposizione di disegni; una trentina circa. [...] Vorrei anche che tu mi dicessi se nel periodo della mia prossima esposizione – dal 25 gennaio al 10 febbraio – tu volessi scrivere un articolo su me nel “Tempo”. Me l'avevi promesso l'anno scorso; non mi dimenticare questa volta; ... l'arte mia la conosci; potresti tratteggiare qualcosa»; *ivi*, p. 148.

⁴⁸¹ G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, op. cit., p. 143.

⁴⁸² Si ricorda che ancora qualche giorno prima dell'uscita dell'articolo di Longhi, de Chirico scriveva a Papini: «La tua lettera è giunta a consolarmi di tutta l'ostilità che incontro con la mia esposizione specie in questi ambienti di intellettualoidi d'avanguardia» (in M. Calvesi, *La Metafisica schiarita*, op. cit., p. 149, lettera su carta non intestata del 10 febbraio 1919). E ancora: «Le tue buone parole sono per me consolazione e gioia e comprensione per tutta la bile che mi faccio in questa città idiota ove l'imbecillità secolare surge al grado di epopea», (*ibidem*, lettera su carta non intestata del 15 febbraio 1919).

Savinio e Papini

Nel 1916 Savinio inizia a pubblicare i primi scritti in italiano e Papini ne diventa il referente linguistico e stilistico, la «buona guida in lingua italiana»⁴⁸³. I consigli, i suggerimenti e le correzioni dello scrittore fiorentino ai primi testi usciti sulle pagine di «La Voce» sono infatti fondamentali per la successiva produzione letteraria di Savinio. A seguito delle critiche a *La Realtà dorata*, come abbiamo già avuto modo di ricordare nel capitolo precedente, l'autore inizia infatti un intenso periodo di studio non solo di manuali, di dizionari e di testi letterari, ma anche della prosa di Soffici e Papini.

Nella corrispondenza dell'epoca sono numerose le dichiarazioni di stima nei confronti dello scrittore fiorentino e della sua opera,

I suoi articoli mi piacciono e mi soddisfano sempre di più. [...] Lei è il vero peripatetico del mondo moderno. [...] Sono lietissimo di saldare con Lei il patto d'amicizia⁴⁸⁴.

Nei tuoi [libri], l'intelligenza padroneggia volontaria, sfrontata, profusa con i[n]solenza: è il metodo dei grandi libri legislatori. [...] sono fatti per gli intelligenti *di professione*. [...] l'intera lettura dei tuoi libri m'ha data la gioia di una lunga continua concezione mia⁴⁸⁵.

[...] Non è necessario che tu ci chieda di non scordarci di te. Già te lo dissi che noi s'era di quelli che ti stiamo più vicini. Sappi di avere in noi due veri amici. Non solo per l'affetto, ma perché sappiamo e sapremo raccogliere quello che di più intimo e raro viene da te. [...] Mio fratello ed io ti salutiamo molto affettuosamente⁴⁸⁶.

Ma diversi anche i momenti di incomprensione che sembrano, però, risolversi sempre rapidamente,

⁴⁸³ *Ivi*, p. 153. Cartolina postale del 17 gennaio 1916 (Firenze).

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

⁴⁸⁵ *Ivi*, p. 156. Lettera su carta non intestata del 1916 (Ferrara).

⁴⁸⁶ *Ivi*, p. 161. Lettera su carta non intestata del 3 gennaio 1917 (Ferrara).

[...] Tempo fa ti avevo chiesto qualche libro tuo. Non rispondesti né col libro né con un accenno. Male! nella mia richiesta non c'era germe di falso e ostentato attaccamento, né professione di stima ipocrita e servile. [...]

Ma è lecito che la vita letteraria ti costringa pur a certi metodi di prudenza e di politica. Ti capisco pienamente. La pace sia tra noi⁴⁸⁷.

Carissimo Papini,

La "Voce" dunque non pubblicherà mai il seguito d'*Hermaphrodito*?

Ho immaginato delle ragioni, mi sono creato delle scuse, poi ho finito col pensare che tu e De Robertis abbiate voluto troncare con me le buone relazioni dell'inverno scorso. [...] Non puoi però immaginare quanto sarei rammaricato se dovessi convincermi che tu non m'hai in quella stima che io sento necessaria per me. [...] Dimmi le ragioni vere: non m'offenderei⁴⁸⁸.

Carissimo Papini,

Apollinaire m'ha mandato il suo nuovo romanzo *le poète assassiné* domandandomi di parlarne in Italia. Ho fatto un piccolo articolo [...]. Dico che se De Robertis si fosse deciso a pubblicare nell'ultimo n° il resto dell'*Hermaphrodito*, lasciasse pur stare, e ci ponesse in sua vece l'articolo sul libro di Apollinaire, che è breve⁴⁸⁹.

L'importanza dell'amicizia con Papini risiede soprattutto nella speranza riposta da Savinio che possa aiutarlo a «trovare finalmente una via aperta» in Italia, poiché, ammette di averne «assai di accattonare e di bussare alle porte sorde. Intorno a me vedo delle ciulle che si fan strada e io rimango qui a fare il sublime disinteressato»⁴⁹⁰. I fatti hanno dimostrato che non si è trattato di una speranza vana. Papini continua ad aiutare Savinio nella pubblicazione dei suoi scritti nelle riviste o nei giornali ai quali collabora, come «la Voce» e il «Tempo», o con i quali ha contatti, come la «Riviera Ligure», e sostiene anche presso Vallecchi la pubblicazione di *Hermaphrodito*.

⁴⁸⁷ *Ivi*, p. 156. Lettera su carta non intestata del 1916 (Ferrara).

⁴⁸⁸ *Ivi*, p. 157. Cartolina postale del 10 ottobre 1916 (Ferrara).

⁴⁸⁹ *Ivi*, p. 159. Lettera su carta non intestata del novembre-dicembre 1916 (Ferrara).

⁴⁹⁰ *Ivi*, p. 164. Lettera su carta non intestata del 9 marzo 1918 (Salonicco).

Nel 1920 Savinio, rientrato da poco da Salonico e deciso ad affermarsi nel suo paese d'origine, confessa a Papini la sua decisione: si stabilirà in Italia e non tornerà a Parigi,

Ho abbandonato definitivamente la Macedonia e, per ora, mi trovo a Milano e seguirò a starci presumibilmente, fino al mio ritorno nella vita borghese. [...] ho deciso di non tornare a Parigi e di stabilirmi in Italia⁴⁹¹.

Fedele ai suoi propositi, Savinio proseguirà con fermezza ed entusiasmo la sua avventura di scrittore italiano. Poco tempo dopo, però, l'amicizia tra i due si incrina per la prima volta; si tratterà di una circostanza che, in parte, preannuncia l'inevitabile fine dei loro rapporti, avvenuta due anni dopo. Leggiamo quanto scrive Savinio,

Caro Papini – La tua lettera-sfogo mi ha lasciato perplesso [...]. Se vogliamo stringere questi fatti, converrai con me che io poi non ho mica passato il mio tempo a romperti le scatole, né a implorare da te spinte od appoggi, né a supplicarti per ricevere da te le necessarie spinte su per i viottoli della gloria. Se mi sono permesso di rivolgermi qualche volta a te per qualche cosa che m'abbisognava, lo feci sempre francamente e senza false modestie [...]. Ora tu mi annunci ufficialmente che le mie pretese sono troppe, che esse non sono in relazione con le mie capacità [...]. Rotta l'amicizia nostra, io mi frego di tutto il resto. In quanto al mio valore, verrà fuori malgrè tout, dovessi pur combattere contro tutto e tutti⁴⁹².

Pochi giorni dopo tutto sembra essersi risolto, come si legge nella seguente lettera di Savinio,

Mio carissimo Papini [...] Ci siamo battuti con delle spadone di legno – non ti pare?... – e la nostra joute si è risolta in un abbraccio. Evviva! dunque: vuol dire che in fondo a noi c'è qualcosa di meglio che dei piccoli caratteri vogliosi di bizze e bisognosi di punzecchiamenti.

⁴⁹¹ *Ivi*, p. 166. Lettera su carta non intestata del 5 dicembre 1918 (Milano).

⁴⁹² *Ivi*, p. 167. Lettera su carta non intestata del 14 dicembre 1918 (Milano).

[...] Sono io il primo a riconoscere che tutto quello che abbia fatto lo devo a voi due⁴⁹³. Non sono così disonesto né tanto ingrato da nascondere. Tanto vero che io l'ho detto a tutti e dappertutto [...]. Per mettere le cose ancor meglio a posto, io ripeto: in voi due ho sempre posto e sempre porrò la maggiore fiducia⁴⁹⁴.

Questo scambio di lettere rivela le accuse rivolte da Papini a Savinio per la sua eccessiva insistenza e per le troppe pretese, in riferimento alla pubblicazione di *Hermaphrodito*. Questa prima crisi nella loro amicizia viene ben presto risolta e consolidata dall'articolo di Papini, *Scrittori nuovi. Alberto Savinio*, uscito il 2 gennaio del 1919 sul «Tempo».

Da parte di Papini si tratta di una riconferma di stima e d'amicizia che prelude alla collaborazione a «La Vraie Italie», avvenuta, com'è stato rilevato da Paola Italia, nel momento di «maggiore nazionalismo e antifrancesismo»⁴⁹⁵ di Savinio.

La collaborazione a questa rivista e il possibile progetto di Papini, Soffici e Vallecchi di fondarne assieme ancora un'altra, per Savino significa sperare di poter realizzare anche il suo personale progetto di rivista, lasciato in sospeso al momento della partenza da Parigi, come confida all'amico fiorentino nella lettera del 27 gennaio,

“La Vraie Italie”. Aspetto il n°. che mi annunci e ti manderò qualcosa di mio per il fascicolo di Febbraio. [...]

Personalmente io sarei contrario a ogni sorta di propaganda nostra in Francia. È un mio sentimento recente. Le ragioni sono due: poca simpatia che ho per i francesi – cattiva qualità della propaganda già fatta da noi. – Però, nel caso particolare della “Vraie Italie”, le mie ragioni non valgono più.

Prima di tutto, so che un foglio composto da te e Soffici sarà sempre una cosa ben fatta. E poi perché ritorno al convincimento che occorre più che mai dimostrare agli altri che cosa sappiamo e possiamo fare.

E, a questo proposito, ascolta questo mio progetto:

prima di lasciare Parigi – nel 15 – avevo quasi completamente combinato con Paul Guillaume – quello della Galleria di quadri – la crea-

⁴⁹³ Savinio si riferisce qui sia a Papini che a Soffici.

⁴⁹⁴ *Ivi*, pp. 168-169. Lettera su carta non intestata del 22 dicembre 1918 (Milano).

⁴⁹⁵ *Ibidem*.

zione di una rivista di lettere ed Arte – qualcosa come le defunte “Soirées de Paris” – però molto più ampia, con intendimenti più seri e meno promiscuità.

Partito io, il progetto rimase lì. Ora io cotesto progetto lo vedo sotto un aspetto più vasto. Cioè: qualora, come ho saputo, voi altri –cioè tu, Soffici, Vallecchi – avete l'intenzione di fondare una rivista, credo che sarebbe bene di associare i due progetti. Fare, cioè, della rivista di Parigi, una specie di succursale francese della nostra attività italiana. Prima di tutto, gli appoggi editoriali, finanziari, ecc. sarebbero due: Vallecchi a Firenze, e P. Guillaume a Parigi. In secondo luogo, il nostro nome, le nostre opere sarebbero messe direttamente a contatto col pubblico parigino – non solo – ma di tutti coloro, anche fuori di Francia, che leggono il francese ma non l'italiano⁴⁹⁶.

Per la prima volta, nella sua corrispondenza, Savinio esprime un giudizio negativo sui francesi e sul loro atteggiamento ostile nei confronti dell'Italia («poca simpatia che ho per i francesi – cattiva qualità della propaganda già fatta da noi»). Allo stesso tempo rinnova la sua stima nei confronti di Soffici e di Papini riconoscendo la necessità di «dimostrare agli altri che cosa sappiamo e possiamo fare». E in quanto consapevole delle proprie capacità e della necessità di tale impresa, propone di affiancare a «La Vraie Italie» il progetto che aveva «quasi completamente combinato»: creare una rivista che operi tra Parigi e Firenze e che permetta di divulgare i loro scritti – tradotti in francese – in modo tale che questi vengano messi «direttamente a contatto col pubblico parigino – non solo – ma di tutti coloro, anche fuori di Francia, che leggono il francese ma non l'italiano».

La collaborazione a «La Vraie Italie» si inaugura così all'insegna di una serie di proposte⁴⁹⁷ di Savinio a Papini «nella prospettiva di stringere con lui

⁴⁹⁶ *Ivi*, pp. 171-172.

⁴⁹⁷ Ricordiamo in particolare il seguente incitamento di Savinio affinché Papini assieme a Soffici e a Vallecchi porti avanti un nuovo progetto di rivista per rappresentare “quel che c'è di meglio in Italia” (che sarà poi il «Primato Artistico Italiano», fondato a Milano nell'ottobre 1919): «[...] mio caro Papini, bisogna prendere posizione. Questo è un momento politico delicato [...]. È assolutamente necessario che tu, insieme a Soffici, a Vallecchi, fondiate una rivista – un organo che diventi la rappresentazione di quello che c'è di meglio in Italia [...]. La «Vraie Italie» non basta. È utilissima ma non basta. [...] Abbiamo lungamente ragionato di questi problemi – Carrà, Ungaretti ed io. Siamo tutti decisi di venire a Firenze – radunateci là – lavorare e aiutarci», *ivi*, pp. 177-178. Lettera su

un sodalizio ancora più profondo, attraverso concrete iniziative»⁴⁹⁸. Va inoltre ricordato, come ha sottolineato Paola Italia che, tra i collaboratori, Savinio «è l'unico a prendere sul serio il progetto culturale della rivista e a tradurlo in fatti concreti e storicamente verificabili, che offrono uno spaccato reale del fervore di iniziative di cui pullulava la penisola nel 1919»⁴⁹⁹. Si contano, infatti, ben tredici articoli pubblicati da Savinio (tre dei quali apparsi anonimi) ai quali vanno aggiunti altri tre che furono però rifiutati e dei quali non è rimasta traccia. La sua collaborazione coincide, inoltre, con la decisione, annunciata già un anno prima in una lettera a Soffici, di voler diventare un intellettuale ed un artista impegnato che vuol «trovare la sua posizione vitale in mezzo al suo tempo»⁵⁰⁰.

Dopo tanto fervore ed entusiasmo, la chiusura della rivista viene a coincidere con l'allontanamento da Papini, sia in ragione dell'incompatibilità con il nuovo sentire religioso dello scrittore toscano, sia a causa dei dissapori intervenuti nelle relazioni tra Papini ed il fratello de Chirico. Si ricordi, tra l'altro, che a partire dal dicembre del 1920, l'artista raggiunge Savinio a Milano. La corrispondenza tra Savinio e Papini si interrompe bruscamente il 20 marzo di quello stesso anno. Altre tre lettere di date assai più tarde (risalgono, infatti, alla fine degli anni '40) «attestano un rapporto ormai del tutto sporadico»⁵⁰¹.

La difficoltà del rapporto dei fratelli de Chirico con Papini ha già mostrato alcuni aspetti importanti della complessità del loro rapporto con l'Italia e con la Francia. L'analisi dei loro articoli su «La Vraie Italie» ci permetterà

carta non intestata del 26 marzo 1919 (Milano). Particolarmente importante anche il riferimento a Carrà ed Ungaretti, annoverati da Papini tra coloro che avrebbero dovuto far parte, insieme a Soffici, Savinio e de Chirico del "nuovo Rinascimento" artistico e culturale italiano.

⁴⁹⁸ *Ivi*, p. 55.

⁴⁹⁹ P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, op. cit., p. 213.

⁵⁰⁰ Lettera a Soffici del 18 dicembre 1918, in A. Soffici, *Cinquantanove lettere ad A. Soffici*, a cura di M. C. Papini, «Paradigma», n. 4, 1982, p. 362.

⁵⁰¹ M. Calvesi, *La metafisica schiarita*, op. cit., p. 181.

alcune verifiche e soprattutto di approfondire la questione in rapporto al problema identitario.

3.3. La «La Vraie Italie» e i suoi protagonisti: una questione di identità

Che esista una concordanza di intenti critici e ideologici tra i collaboratori de «La Vraie Italie» lo mettono ben in rilievo una serie di articoli. Mentre Papini scrive di Apollinaire, Baudelaire e Savinio, quest'ultimo a sua volta scrive di Soffici, Bontempelli e Ungaretti. Infine de Chirico scrive due articoli: il primo su se stesso, il secondo su Carrà. Al di là dell'intreccio di scritture all'interno della rivista, che testimonia di un'atmosfera e di un clima artistico e intellettuale particolarmente vivace, vale la pena di considerare un obiettivo comune ai diversi autori.

Emblematica a questo riguardo si rivela la scelta di Papini di inaugurare il primo numero della rivista con un articolo dedicato all'autore di *Calligramme*, dal titolo *Apollinaire italianisant*. Si tratta di un indubbio tributo al poeta che, presente a più riprese negli scritti dei fratelli de Chirico, di Soffici, di Papini e di Ungaretti, ha ricoperto un ruolo fondamentale per la generazione di scrittori, artisti e intellettuali della prima metà del Novecento, quale emblema dell'artista *déraciné* alla ricerca di una patria nella quale riconoscersi. Non è un caso allora che l'articolo di Papini sia incentrato sul forte legame del poeta con l'Italia. Ne viene ricordata la nascita a Roma, la conoscenza e la passione per la letteratura e per la lingua italiana, concretizzate nella realizzazione di «[...] une anthologie des œuvres de l'*Arétin* [...] avec une riche bibliographie; des traductions du poète venitien Baffo»⁵⁰². Le considerazioni sugli stretti legami esistenti tra il poeta francese e l'Italia sono, al contempo, lo spunto polemico messo in atto dall'autore per denunciare la sempre più diffusa ignoranza della lingua italiana in Francia,

⁵⁰² G. Papini, *Guillaume Apollinaire italianisant*, in «La Vraie Italie», n. 1, année 1, février 1919, p. 12.

ma anche – come testimoniano i due altri articoli, *Les Nations sœurs* e *Baudelaire en Italie* – il tentativo di appello ad una fratellanza spirituale tra le due nazioni.

L'articolo termina con la rievocazione della collaborazione di Apollinaire ad alcune riviste italiane tra le quali «Lacerba» e «La Voce». Proprio in quest'ultima il poeta aveva pubblicato l'emblematica poesia *Italie* della quale viene citato l'*incipit*.

L'articolo di Papini riflette chiaramente l'esigenza di attestare l'ammirazione di Apollinaire per gli esponenti più rappresentativi della cultura italiana: Soffici, Papini, Ungaretti ed i fratelli de Chirico; tutti artisti che vivono a loro volta tra due culture e due lingue.

Va inoltre messo in rilievo come in questo scritto Papini ponga in evidenza la questione dello stile che avrebbe dovuto caratterizzare e uniformare «La Vraie Italie». Analizzando i diversi contributi dei vari collaboratori si possono difatti ritrovare elementi comuni e parole chiave, emblematiche del sentire nazionalista.

Vale dunque la pena di prendere in esame e mettere a confronto alcuni articoli significativi di Papini, di de Chirico e di Savinio per osservare in che modo l'esperienza collettiva della «Vraie Italie», interagendo con la scrittura bilingue di ognuno di loro, metta bene in evidenza la questione identitaria.

3.3.1. Scritture a confronto: gli articoli di Papini, Savinio e de Chirico

Dalla lettura degli articoli pubblicati sulla rivista emerge l'impiego frequente di alcuni termini e di determinate espressioni che fungono da parole chiave di un lessico preciso che crea un'omogeneità stilistica di scrittura. L'approccio testuale e lessicale agli scritti dei fratelli de Chirico, se messo a confronto con gli articoli dello stesso Papini, mette in luce non solo l'evoluzione del loro rapporto con la Francia e con l'Italia ma anche la que-

stione identitaria connessa a questo rapporto. A tal riguardo basterebbe citare i due termini che con maggior insistenza ricorrono nei diversi articoli e che fungono da parole chiave dello spirito che pervade e domina la rivista: «esprit» e «renaissance».

Prima di procedere all'esame comparato degli articoli dei tre autori al fine di osservare l'interazione delle loro scritture, è necessario fare un breve accenno alle tematiche affrontate dai fratelli de Chirico.

I due articoli di Giorgio de Chirico sono scritti quasi biografici dedicati a Carlo Carrà e a se stesso, come a dichiarare che sono loro i veri fautori del movimento di rinascita culturale e artistica.

A sua volta Savinio scrive articoli dedicati ad Ardengo Soffici, Massimo Bontempelli e Giuseppe Ungaretti presentando, così, alcuni degli artisti e degli scrittori più rappresentativi del panorama culturale italiano. Un ulteriore articolo dedicato a *Ildebrando Pizzetti* diviene il pretesto, dopo lo scritto *Culture*, di un nuovo attacco polemico nei confronti di D'Annunzio, ripreso un'ultima volta in *Giuseppe Ungaretti*.

Sempre fedele al progetto originario della rivista, di essere un onesto bollettino di novità culturali, Savinio redige degli articoli su diverse questioni culturali: *Littérature de guerre*, *Musique*, *Culture*, *Les journaux italiens*, *Les éditeurs en Italie*. Né mancano scritti politici contraddistinti da un esaltato nazionalismo e da un'eccessiva retorica come *La Troisième Italie*, *L'Italie en Macédoine*, *Recommencement. Réflexions electorales*; infine, presenta un'acuta analisi della contemporanea situazione politica italiana. Si segnala che una prima analisi degli articoli di Savinio è stata compiuta da Paola Italia in *Il pellegrino appassionato*. Da questo lavoro prenderanno le mosse le nostre riflessioni.

Per approfondire la relazione tra scrittura e questione identitaria, è necessario prendere le mosse dagli scritti “politici” di Savinio, a cominciare dal primo articolo, *La Troisième Italie*, apparso sul secondo numero, che già nell’*incipit* ostenta una certa retorica nazionalista e rivela la ripresa degli intenti “ideologici” della rivista, o per meglio dire di quelli di Papini. Leggiamo infatti,

Il n’est que trop vrai – hélas! – que la facilité verbale a bien souvent infecté notre politique – surtout la politique intérieure – ainsi que **notre littérature et nos arts** à peine naissants, ou pour mieux dire, **renaissants**⁵⁰³.

Savinio insiste, fin da subito, sul concetto di rinascita che, nei suoi diversi ambiti culturali e politici, vede l’Italia protagonista in quegli anni.

Tale rinascita era già stata auspicata da Papini, nel 1906, sulle pagine del «Leonardo», nell’articolo intitolato *Campagna per il forzato risveglio*, che riassume il sentire nazionalista dello scrittore fiorentino in quegli anni e nel quale leggiamo,

«Leonardo»:

Per noialtri giovani italiani del secolo XX quale può essere la cosa importante da compiere? Un **nuovo rinascimento ideale** dell’Italia. Far dell’Italia un **grande centro di cultura**, e di alcuni italiani i generali di **nuove conquiste dello spirito**. Ridare all’Italia **il primato intellettuale**⁵⁰⁴.

La prospettiva nella quale si pongono «La Vraie Italie» ed i suoi collaboratori rivela che tale auspicata rinascita è ormai avvenuta; ora bisogna testimoniare. L’articolo di Savinio, infatti, sembra porsi quale risposta

⁵⁰³ A. Savinio, *La Troisième Italie*, in «La Vraie Italie», anno 1, n.2, marzo 1919, Firenze, Vallecchi, p. 50.

⁵⁰⁴ G. Papini, *Campagna per il forzato risveglio*, «Leonardo», anno IV, 3 serie, agosto 1906, in *Leonardo. 1906-1907. Vol. II.*, riletto da Mario Quaranta e Laura Schram Pighi, Arnaldo Forni Editore, p. 196.

all'appello di Papini che, a sua volta, ha visto cambiare le sue precedenti posizioni.

Anche se le circostanze sono mutate, non cambia però il sentire nazionalista di Papini: già espresso nell'articolo del 1906 e ribadito sulle pagine di «La Vraie Italie», esso coincide con i dettami della tradizione repubblicana del Risorgimento che esige l'impegno sociale degli intellettuali. Per Papini si tratta di rendere «l'Italia [...] meno sorda, meno cieca e meno vile»; «come un mazziniano degli antichi giorni», si considera il paladino di quel «rinascimento ideale» dell'Italia (definita alternativamente “paese”, “nazione” e “patria”), che consiste nel ridarle «il primato intellettuale poiché non può riavere né quello politico né quello economico». Che questo coincida con il desiderio di ricostruzione nazionale, lo si vedrà negli intenti di poetica che porteranno a fondare «La Vraie Italie».

Savinio, da parte sua, condivide le idee che animano l'operato di Papini e, nel ruolo di intellettuale impegnato, è difatti partito per la guerra. La fine degli anni '10 rappresenta comunque il momento della sua massima affermazione in Italia, dopo *Hermaphrodito*. Infatti, sulle pagine della rivista di Broglio, «Valori Plastici», enuncia la sua poetica metafisica e comincia la redazione di *Tragedia dell'infanzia* (pubblicata però solo nel 1937). Le collaborazioni a riviste italiane si moltiplicano velocemente: l'«Illustrazione Italiana», la «Ronda» e il «Primato Artistico Italiano».

Seppure, come ha osservato Paola Italia, gli interventi di Savinio su «La Vraie Italie», «non hanno l'organicità delle collaborazioni con «Valori Plastici», né l'estrosa stilizzazione degli articoli sulla «Ronda», e non rappresentano sicuramente il vertice della sua produzione»⁵⁰⁵, ma costituiscono, ad ogni modo, un momento importante della sua affermazione di artista italiano e del suo rapporto con la propria identità di scrittore.

⁵⁰⁵ P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, op. cit., p. 180.

Con *La troisième Italie* Savinio insiste su alcuni punti chiave: la rinascita di una nuova Italia, definita Terza Italia e la necessità di mostrare il vero aspetto della letteratura contemporanea dopo aver esportato solo prodotti non adeguati a «captiver l'admiration du monde ni même pour attirer sur nous l'attention à laquelle notre glorieux passé nous donnait droit». In effetti, «i personaggi che godono di un riconoscimento internazionale, non solo rappresentano male «la race» italiana, ma in certi casi ne costituiscono «la négation même»»⁵⁰⁶. Indubbio il riferimento a D'Annunzio che, com'è noto, resta uno dei bersagli polemici preferiti da Savinio. A parer suo lo scrittore abruzzese è il simbolo di un periodo di vacuità caratterizzato dal prevalere di una «sensualité bestiale» e di un «décadentisme [...] lamentable»; è l'espressione di un «caractère borné et provincial», al quale ora si oppone il ritrovato spirito artistico e letterario italiano «qui recommence à reproduire dans une progression pleine de promesses, le véritable aspect de la race italienne»⁵⁰⁷.

L'articolo termina con la seguente affermazione,

Nous nous proposons toutefois, par la voix de ce journal, d'attirer petit à petit l'attention du monde intellectuel sur **cette terre qui**, ayant plus d'une fois dicté les dogmes de la culture, **se réveille aujourd'hui encore dans une aurore nouvelle**, et que désormais nous pourrions nommer, sans tomber dans l'ignoble péché de rhétorique **Terza Italia**⁵⁰⁸.

Confrontiamo ancora con l'articolo di Papini sul «Leonardo»,

Mazzini sognò anche lui una sua Terza Roma [...]. La **Terza Roma ideale** deve nascere dalla nostra volontà e dalla nostra opera⁵⁰⁹.

⁵⁰⁶ *Ivi*, p. 195.

⁵⁰⁷ A. Savinio, *La Troisième Italie*, in «La Vraie Italie», anno 1, n.2, marzo 1919, Firenze, Vallecchi, p. 51.

⁵⁰⁸ *Ibidem*.

⁵⁰⁹ G. Papini, *Campagna per il forzato risveglio*, op. cit., p. 196.

La Terza Roma esaltata da Papini era già diventata Terza Italia al momento della prima uscita di «La Vraie Italie». Infatti, se alla vigilia della guerra, attraverso le pagine di «Leonardo», lo scrittore fiorentino incita all'interventismo del paese per portare a termine ciò che il Risorgimento aveva iniziato, allo stesso tempo dà inizio al processo di rovesciamento dell'immagine e della valenza simbolica precedentemente attribuita a Roma, diventata ormai il simbolo del passatismo storico, letterario e politico dell'Italia. Ora Papini è rivolto verso un'immagine futurista della nazione, indispensabile per l'affermazione politica e culturale dell'Italia in un'Europa moderna.

Anche sulle pagine di «La Vraie Italie» riprende nuovamente queste idee,

M. Strowsky [...] il me résumait ses observations en cette formule : l'Italie *est un **grand pays futuriste*** ! Il n'entendait point parler de l'esthétique un peu cahotique et aujourd'hui dépassée de Marinetti, mais il voulait dire que l'Italie est un **pays d'avenir**, le **pays de demain**. [...] **Voilà la véritable Italie, l'Italie de l'avenir, l'Italie moderne**⁵¹⁰.

Prendendo le distanze dall'«esthétique un peu cahotique» e ormai «dépassée de Marinetti», si rivela ormai deciso ad affermare l'effettiva trasformazione dell'Italia nel paese «moderne» e «de l'avenir». Finalmente è diventata «le pays de demain».

In termini non molto differenti Savinio ribadisce che «sulle ceneri della guerra e di un «decadentisme divertissant» si deve costruire la nuova nazione»⁵¹¹ a partire dalla riappropriazione del «véritable esprit» italiano, quale si è incarnato, nel passato, in personaggi fondamentali della letteratura e cultura italiana, ma di risonanza europea, come Dante e Leopardi. Da qui l'insistenza di Papini perché la rivista divenga la «Guide Intellectuel de l'Italie d'aujourd'hui – c'est-à-dire d'un pays dont l'âme véritable est [...]

⁵¹⁰ G. Papini, *L'avenir*, in «La Vraie Italie», anno 1, n. 3, aprile 1919, Firenze, Vallecchi, p. 72.

⁵¹¹ P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, op. cit., p. 195.

inconnue»⁵¹² nonostante il suo storico ruolo di uno dei «pays qui ont le plus contribué à la civilisation et qui s'efforce, après l'accomplissement de son unité, d'y contribuer de plus en plus»⁵¹³. La rivista deve quindi fornire «des bons tuyaux sur l'âme italienne»⁵¹⁴.

Va osservato, in questi testi, sia il mutare della problematica sia dell'utilizzo di determinate parole chiave che la definiscono (i sostantivi: «âme», «esprit», «race», «renaissance», «nation» e «pays» e gli aggettivi «véritable» e «nouveau»).

Nel 1919 appare realizzato il desiderio di rendere nuovamente l'Italia un "centro di cultura" rappresentato da uomini eccellenti in grado di restituire al paese il suo "primato intellettuale". È ancora assente, però, la definitiva affermazione a livello internazionale. «La Vraie Italie» si propone quindi di diventare una vera e propria «Guide Intellectuel de l'Italie d'aujourd'hui», capace di mostrare la grandezza dei suoi esponenti eccellenti e la sua «âme véritable», cioè «l'âme italienne», affermazioni alle quali fanno eco quelle di Savinio che insiste a sua volta sui concetti fondamentali di «notre véritable esprit» e di «esprit nouveau» che «recommence à reproduire [...] le véritable aspect de la race italienne»⁵¹⁵.

Ormai il rinascimento ideale al quale si aspirava si è compiuto, ma a tale rinascita si accompagna l'evoluzione del concetto stesso di nazione. Il confronto tra gli articoli di «Leonardo» e quelli di «La Vraie Italie» mostrano chiaramente le tappe di questa evoluzione ideologica che si manifesta attraverso una precisa scelta semantica che si ripete nei vari scritti.

⁵¹² G. Papini, *Déclarations*, «La Vraie Italie», anno I, n. 1, février 1919, Firenze, Vallecchi, p. 4.

⁵¹³ *Ibidem*.

⁵¹⁴ G. Papini, *Nôtre mauvais français*, «La Vraie Italie», anno I, n. 1, février 1919, Firenze, Vallecchi, p. 6.

⁵¹⁵ A. Savinio, *La Troisième Italie*, in «La Vraie Italie», anno 1, n.2, marzo 1919, Firenze, Vallecchi, p. 51.

Usciti rispettivamente sul terzo e sul quarto numero, *Musique* e *Culture* si rivelano a questo riguardo significativi, risentendo dei toni trionfalistici del primo articolo.

Musique si propone di fornire un panorama della contemporanea situazione musicale dell'Italia. L'*incipit* dell'articolo ci rivela come esso sia in piena sintonia con gli altri scritti, poiché la musica, al pari della letteratura, della poesia e della pittura, «sous l'influence hygiénique de l'esprit purifié, se relève de son marasme et s'achemine vers sa destinée véritable et héroïque»⁵¹⁶. Dai giovani compositori italiani – Pizzetti, Casella, Malipiero, Castelnuovo e Savinio – ci si deve aspettare, continua l'articolo, «la véritable renaissance de la musique italienne, voir de la musique en général»⁵¹⁷. Ritroviamo una volta di più alcuni dei termini ricorrenti nella rivista: «l'esprit purifié» e «la véritable renaissance».

L'articolo passa poi a presentare l'impresa dell'Istituto Editoriale Italiano diretto da Umberto Notari, promotore della Grande Raccolta Nazionale delle Musiche Italiane, sotto la direzione di D'Annunzio, per la riscoperta della musica italiana che «depuis son origine jusqu'à la moitié du XVIII siècle, domina le monde»⁵¹⁸. L'articolo si conclude una volta di più con l'impiego di alcune parole chiave,

Notre **esprit italien** est resté pur et, maintenant qu'il a retrouvé sa voie, il dictera, [...], les bases naturelles de la musique nouvelle. Cet **esprit italien** qui ne se repaît point du jeu falot des artifices, mais plane avec sérénité sur la profondeur des mystères⁵¹⁹.

Culture è invece dedicato, come indica il titolo, alla presentazione del panorama culturale italiano. In esso Savinio definisce per la prima volta il suo paese con l'espressione «Italie-Nation». Questa è costituita dall'unione di

⁵¹⁶ A. Savinio, *Musique*, «La Vraie Italie», anno I, n. 3, avril 1919, Firenze, Vallecchi, p. 82.

⁵¹⁷ *Ibidem*.

⁵¹⁸ *Ibidem*.

⁵¹⁹ *Ivi*, p. 83.

milioni di individui «dont la majorité sent, avec une conscience grandissante, les vertus innées de cette race [...]. Notre force est dans l'individu. [...] Nous fîmes la guerre, et en en sortîmes victorieux – par la force de notre peuple, c'est-à-dire par nos vertus individuelles. Nos luttes spirituelles triompheront de même, et en cela aussi nous serons victorieux»⁵²⁰. Dopo l'iniziale esaltazione della natura eccellente del popolo italiano, Savinio racconta della grandezza della cultura italiana attraverso l'esemplare caso di Giacomo Leopardi, uno dei più grandi «esprits» della modernità. A questo proposito Paola Italia afferma che,

La cultura da contrapporre all'ignoranza futurista non è quella intrisa di retorica ed estetismo, contro cui egli aveva e avrebbe sempre esercitato la propria intelligenza critica, fino a riconoscere in essa la vera matrice della degenerazione fascista, ma quella che passava attraverso una nuova coscienza della tradizione italiana, che rinunciava alla retorica per la persuasione filosofica e riconosceva le proprie radici in Leopardi. La proposta di Leopardi, quindi, referente culturale di una tradizione letteraria sulle cui basi costruire la nuova società del dopoguerra, [...] va letta [...] come l'approdo naturale di un percorso di ricerca della lingua e della tradizione italiana che Savinio aveva intrapreso fin dagli anni ferraresi, e che è alla base della sua produzione letteraria dei primi anni Venti. Certo, sia l'antidannunzianesimo che il leopardismo fanno parte di un programma estetico che egli condivide rispettivamente con il gruppo fiorentino e con quello romano, ma essi si inseriscono in una filosofia delle arti dai tratti precisi e inconfondibili, che ha già trovato la propria sistemazione teorica [...] sulle pagine di «Valori Plastici»⁵²¹.

Tramite il suo percorso di riscoperta e di appropriazione dell'autentica tradizione italiana, Savinio farebbe così parte della riscoperta di uno dei massimi referenti filosofici, vale a dire Giacomo Leopardi, il poeta che è all'origine dalla sua stessa poetica. Non sorprende allora che sia proprio Savinio a curare questo articolo, quasi a dimostrare il suo desiderio di farsi

⁵²⁰ A. Savinio, *Culture*, «La Vraie Italie», anno I, n. 4, mai 1919, Firenze, Vallecchi, p. 117.

⁵²¹ P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, op. cit., pp. 226-227.

portavoce della cultura italiana, nonostante il fatto che solo da poco tempo egli ne faccia parte.

Tranne poche eccezioni, gli scritti successivi sono a loro volta caratterizzati dalla ricorrenza di alcune delle parole chiave fin qui individuate e che enfatizzano il tono del discorso: «Italie nation», «renaissance», «esprit» e «race».

Va prestata una particolare attenzione a due di questi articoli: *Les journaux italiens. Les journaux de Milan* (n. 8, settembre 1919) e *Les éditeurs en Italie* (n. 10-11-12, maggio 1920). Del tutto in linea con l'originale progetto della rivista, gli articoli forniscono una panoramica dei giornali e degli editori italiani più importanti dei quali Savinio ci consegna un profilo di presentazione. La scelta dei soggetti trattati rivela una volta di più la sua volontà di mostrarsi ormai integrato nella realtà italiana, tanto da diventarne il portavoce più entusiasta. Secondo Paola Italia, Savinio lo sente come un «dovere personale, un passaggio obbligato per potere esprimere la propria vocazione artistica»; in effetti, «ciò che fa per i lettori della «Vraie Italie», lo fa, in prima istanza per se stesso»⁵²².

Per la forte componente nazionalistica che caratterizza gli articoli di argomento politico, *L'Italie en Macédoine*, *Recommencement* e *Réflexions electorales* ci riportano alla problematica identitaria.

Il primo è ancora un articolo di esasperato nazionalismo. Apparso sul sesto numero, attraverso una dettagliata rievocazione dei fatti ricorda il ruolo avuto dall'esercito italiano in Macedonia durante la guerra. Il testo è anche l'occasione per proseguire la polemica antifrancese.

Recommencement, pubblicato sull'ottavo numero, è uno «degli interventi politici più impegnativi, ambiziosi e sciovinisti pubblicati sulla rivista»⁵²³ e coincide con l'assunzione della direzione della rivista da parte di Soffici.

⁵²² *Ivi*, p. 204.

⁵²³ *Ivi*, p. 201.

Apparso sull'ultimo numero *Réflexions electorales* è sì il resoconto dei risultati elettorali di novembre, ma è anche un'analisi del significato della vittoria dei socialisti e dell'impossibilità di una affermazione del bolscevismo in Italia.

Alla luce di questi scritti è necessario domandarsi su quali basi si fondi e in che modo venga vissuto il sentimento nazionalista di Savinio, anche al di là dell'esperienza della rivista? C'è da chiedersi inoltre se esso abbia lasciato tracce nella sua opera. Per rispondere a queste domande è necessario prendere le mosse da *Hermaphrodito*. In questo primo romanzo, infatti, sono già presenti alcuni indizi del percorso compiuto da Savinio per riconoscersi in seno alla tradizione del suo paese d'origine. Vale a questo riguardo il testo intitolato *Epoca Risorgimento* nel quale, come ha messo in evidenza Ugo Piscopo, Savinio

si gingilla con miti facili, quale ad esempio la purezza, la semplicità, la cordialità originaria del popolo italiano. Questa acritica accettazione di un *topos* risorgimentale fa tutt'uno in sede ideologica con la reazionaria rievocazione di Mazzini, visto come l'interprete dell'ingenuità italica»⁵²⁴.

Questo stesso atteggiamento, accentuato dal "ritorno all'ordine" del dopo guerra, viene riscontrato dallo studioso anche in alcuni articoli pubblicati sulla «Ronda», nei quali si ritrova nuovamente la «fondamentale ingenuità, freschezza ed originalità italiane da contrapporre al supposto collettivismo e altre analoghe deviazioni [...] dei francesi»⁵²⁵. Ed è probabilmente da intendersi in questo modo anche l'esibito sciovinismo degli articoli della «Vraie Italie». In effetti, l'afflato nazionalista ostentato dall'autore in molti suoi articoli, come ha osservato Paola Italia, va sempre «letto anche alla lu-

⁵²⁴ U. Piscopo, *Alberto Savinio*, op. cit., p. 94.

⁵²⁵ *Ivi*, p. 123.

ce del suo personale percorso biografico e ideologico-estetico, senza con ciò volerne giustificare le intemperanze»⁵²⁶.

Precisa la studiosa,

Da una parte, infatti, lo scrittore difende il terreno conquistato nel mondo letterario con forza e determinazione: il recupero della tradizione è per lui una ricerca appassionata delle proprie radici, dove il classicismo diventa il naturale approdo del suo apprendistato stilistico. Dall'altro, è impossibile per lui dimenticare il suo passato di «pellegrino appassionato», la sua origine cosmopolita, la sua formazione europea⁵²⁷.

La contraddittorietà nella quale vive il suo nazionalismo, anche nel momento massimo della sua espressione, è ben testimoniata da uno scritto ritrovato dalla studiosa nel Fondo Savinio, datato al periodo della collaborazione a «la Vraie Italie». In effetti, se gli articoli appena analizzati paiono rivelare la tendenza dello scrittore ad adattarsi sia allo stile che al livore polemico ed alle rivendicazioni nazionaliste dei redattori della rivista - da quelli più moderati di Papini a quelli estremi di Soffici -, l'inedito mostra invece una «posizione molto più indipendente e critica, rivelando un'apertura cosmopolita»⁵²⁸.

Nello scritto si legge, infatti,

Ma qual è questo spirito italiano? Per quanto io mi sappia, lo spirito italiano è sorto dall'unione di molti e vari elementi: dallo spirito romano nel quale è implicato per quanto riguarda soprattutto il pensiero e le arti gran parte dello spirito greco, oltre che da tutti gli elementi spirituali portati in casa nostra dai barbari venuti dal nord, dal sud, dall'est, dall'ovest. Il tempo, la virtù dei nostri geni e soprattutto le facoltà assimilatrici degli italiani, hanno saputo poi unire e comporre così bene quegli elementi diversissimi, da farne un tutto omogeneo e puro: lo spirito italiano⁵²⁹.

⁵²⁶ P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, op. cit., p. 202.

⁵²⁷ *Ibidem*.

⁵²⁸ *Ibidem*.

⁵²⁹ A. Savinio, [«Culture»], in P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, op. cit., p. 406. Come attesta Paola Italia, lo scritto è conservato nella scatola n. 48, fascicolo n. 24, del Fondo Savinio. Continua la

L'articolo, in un tono dialettico, sembra essere la risposta ad uno scritto di Soffici, (probabilmente *Explications*, uscito in giugno, o *Menu Frentin*, uscito in luglio), nel quale viene rivendicata la supremazia dell'«esprit italien» sulle altre nazioni.

Savinio contrappone, infatti, l'idea di uno «spirito italiano» originato dall'unione di quello greco e latino al quale si sono sapientemente uniti gli elementi barbarici, dando esito ad una cultura che fino alla fine dell'Ottocento ha dominato per la sua eccellenza.

L'autore prosegue affermando che al primato dello «spirito italiano» è poi subentrato quello dello spirito e della cultura germanica; primato che, a sua volta, dovrà ben presto cedere alla cultura europea. Savinio esprime così l'originale e innovatore concetto di «cultura europea», quale risultato della fusione dei vari «esprit». Si tratti di un concetto ancora profondamente estraneo alla cultura di quegli anni; di certo controcorrente a livello pubblico, ma di sicuro, «a livello personale Savinio si mostra molto più coerente con se stesso»⁵³⁰. Per quanto questo testo riveli la contraddittorietà della sua collaborazione alla «Vraie Italie», Savinio tuttavia appare sempre più deciso ad esserne uno degli scrittori principali com'è confermato dalla sollecitudine con la quale offre il suo aiuto a Soffici.

Se di contraddittorietà si deve parlare è semmai a proposito degli articoli dedicati a Soffici, a Ungaretti e a Bontempelli. È attraverso l'analisi di questi «ritratti d'autore» che si può indagare fino in fondo la questione.

studiosa: «si conserva in due redazioni: la prima a lapis (5 c.), la seconda [...], a penna sul solo *recto*, la c. 2 è numerata dall'autore, entrambe mutile; l'alternanza tra *coltura/e* e *cultura/e* è del testo», *ivi*, p. 472.

⁵³⁰ *Ivi*, p. 204.

3.3.2. Ritratti d'autore

Così de Chirico parla di se stesso: «parmi les peintres les plus remarquables dans le mouvement de la renaissance artistique européenne»⁵³¹. A proposito di Carrà afferma che si tratta di «un des rares artisans consciencieux et clairvoyants qui excellent dans notre actuelle renaissance artistique»⁵³². A sua volta Papini presenta Savinio, come colui che «s'évertuait à donner une voix nouvelle à la musique [...]. Dès son retour en Italie [...] découvrit tous les mystères et toutes les beautés de cet esprit italien qui bouillonnait en lui»⁵³³. Mentre Savinio così si esprime a proposito di Soffici letterato: «l'exposant d'un profond revirement qui s'opère dans les consciences de nos jeunes écrivains»⁵³⁴; per quanto riguarda poi Soffici pittore, invece, «en lui la race du *peintre* est même si saillante» e della sua arte «on ne saurait trouver d'équivalents que dans quelque fresque de certains maîtres d'avant la Renaissance»⁵³⁵. Sempre Savinio così presenta Massimo Bontempelli: «il possède deux personnalités presque opposées. [...] Il est [...] humoriste! [...] l'humorisme italien [...] ce n'est peut-être pas de l'humorisme mais simplement de l'esprit»⁵³⁶. Per quanto riguarda, infine, Giuseppe Ungaretti «il est un poète [...]. Fut nourri du lait de deux civilisations: l'italienne et la française»⁵³⁷.

Dal confronto di questi “ritratti d'autore”, redatti da de Chirico, Savinio e Papini, emergono ancora una volta alcune delle parole chiave presenti negli

⁵³¹ G. de Chirico, *Giorgio de Chirico*, in «La Vraie Italie», anno 1, n. 2, marzo 1919, op.cit., p. 56.

⁵³² G. de Chirico, *Carlo Carrà*, in «La Vraie Italie», anno 1, n. 3, aprile 1919, op. cit., p. 78.

⁵³³ G. Papini, *Alberto Savinio*, in «La Vraie Italie», anno 1, n. 3, aprile 1919, op. cit., p. 79.

⁵³⁴ A. Savinio, *Littérature de guerre*, in «La Vraie Italie», anno 1, n. 2, marzo 1919, op. cit., p. 52.

⁵³⁵ A. Savinio, *Soffici peintre*, in «La Vraie Italie», anno 1, n. 7, agosto 1919, op. cit., pp. 213-214.

⁵³⁶ A. Savinio, *Massimo Bontempelli*, in «La Vraie Italie», anno 1, n. 8, op. cit., pp. 247 e 250.

⁵³⁷ A. Savinio, *Giuseppe Ungaretti*, in «La Vraie Italie», anno 1, n. 10-11-12, maggio 1920, op. cit., p. 314.

articoli precedenti: «renaissance», «race» e «esprit». Le somiglianze tra i testi rinviano anche ad uno stesso modo di presentare i vari artisti e scrittori al pubblico straniero. Se la scelta degli artisti da “ritrarre” può essere stata motivata dal fatto che la maggior parte di essi collabora alla rivista, un fattore importante è costituito anche dall’incrociarsi dei loro percorsi artistici e dalle numerose affinità biografiche e poetiche.

Completare il percorso di analisi testuale iniziato nel precedente paragrafo, rende necessario partire dallo studio dei “ritratti d’autore” redatti da Savinio.

Littérature de guerre e Soffici peintre

Ben due testi sono dedicati a Soffici. Il primo, *Littérature de guerre* apparso sul secondo numero della rivista, ne presenta una recente pubblicazione; il secondo, *Soffici peintre*, uscito nel settimo numero, è dedicato invece alla presentazione della sua opera di pittore. Le scelte di Savinio, come confermano anche i successivi articoli biografici, sono sempre motivate dalle affinità che egli sente esistere tra sé e gli autori presentati. Questa motivazione rimane una costante nella sua intera opera, come testimoniano le biografie scritte negli anni Quaranta: *Narrate uomini, la vostra storia* (1942), *Enrico Ibsen* (1943) e *Maupassant e l’altro* (1944).

Il primo articolo, dedicato alla letteratura di guerra, è una vera e propria recensione di due libri: *Kobilek* di Ardengo Soffici e *Nostro purgatorio* di Antonio Baldini⁵³⁸.

Grazie alla sua fama già attestata, non è necessario ricordare le ormai rinomate «qualités multiples» di Soffici, che ne fanno «un artiste parfait». Questo «artisan astucieux des formes les plus raffinées et des aspects les

⁵³⁸ A causa della recente stroncatura da parte di Baldini di *Giorni di festa* di Soffici, Savinio prega inutilmente Papini di eliminare dal suo articolo la parte dedicata alla recensione di *Nostro Purgatorio*. Papini decide di pubblicare ugualmente il testo nella sua interezza.

plus rares, s'est transformé, dans son livre de guerre, en un chroniste⁵³⁹ d'une limpidité et d'une force incomparable»⁵⁴⁰. In *Kobilek*, libro di guerra «par excellence», scrive Savinio, «la guerre y est peinte dans toute sa vérité humaine»⁵⁴¹. L'utilizzo del verbo “peindre” non è certo casuale. Si tratta, infatti, di un'evidente allusione alla contemporanea attività di pittore di Soffici che rivela il profondo legame esistente tra le due arti e rinvia, implicitamente, alla duplice attività di musicista e scrittore dello stesso Savinio. L'autore è inoltre definito come il capofila di un nuovo e profondo rinnovamento degli “stéréotypes des *véristes*” che consiste in un nuovo modo di osservare le «profondes vérités» e i «formidables mystères» dell'umanità. Il secondo articolo prende le mosse da una citazione dell'esordio letterario di Soffici, *Ignoto toscano*, ed in particolare dalle note di commento del Professor S.C. alla lettera di un suo vecchio allievo. Attraverso tale citazione Savinio crea un nuovo legame tra la pittura e la scrittura, ma anche con il suo precedente articolo. La citazione fornisce il pretesto per giustificare e chiarire la sua stessa situazione di artista multiforme. Leggiamo, infatti, l'accurata difesa di Savinio,

oui, en même temps que littérateur, et poète, et maître en tout problème qui touche à l'art, Soffici est, avant tout et surtout, peintre! Laissons de côté une bonne fois tous ces vieux préjugés sur la génialité de l'artiste obligée de se soumettre à telle ou à telle autre spécialité⁵⁴².

Analogamente a quanto è avvenuto nel precedente testo dedicato alla scrittura di Soffici, Savinio insiste qui sulla poliedricità dell'artista, del quale esalta una volta di più le “qualités multiples”. Tale insistenza rivela il desiderio di giustificare, allo stesso tempo, il suo personale percorso che alterna

⁵³⁹ Si segnala l'italianismo dell'autore: «chroniste» invece di «chroniqueur».

⁵⁴⁰ A. Savinio, *Littérature de guerre*, in «La Vraie Italie», op. cit., p. 52.

⁵⁴¹ *Ibidem*.

⁵⁴² A. Savinio, *Soffici peintre*, in «La Vraie Italie», op. cit., p. 213.

musica e letteratura. Sia Soffici che Savinio devono, infatti, affrontare il problema del riconoscimento della loro molteplice espressione artistica.

Savinio decide di consacrare Soffici innanzitutto come pittore, accostandolo a nomi esemplari di artisti a loro volta multiformi quali Leonardo da Vinci, Benvenuto Cellini e Michelangelo Buonarroti. Un nuovo legame con il Rinascimento è così sancito.

Vengono ripercorsi i vari periodi della pittura di Soffici, ne vengono ricordate le differenti correnti artistiche sperimentate. A riprova, è citato l'articolo di Papini apparso sul «Resto del Carlino», nel quale lo scrittore fiorentino riassume le caratteristiche peculiari di Soffici,

les étapes de son développement [...] lui ont donné finalement une physionomie et une nouveauté toute personnelle, toscane et cosmopolite⁵⁴³.

La sua arte è difatti il risultato della perfetta fusione della doppia anima toscana e cosmopolita che lo caratterizza. La citazione dello scritto di Papini rimanda nuovamente a Savinio che, a sua volta, vuole essere riconosciuto nella sua duplicità di italiano e cosmopolita, rivelandoci così, al di là dell'ostentato nazionalismo, una delle motivazioni profonde della sua collaborazione alla rivista.

L'articolo alterna momenti di semplice descrizione dell'arte pittorica di Soffici a giudizi entusiastici del suo lavoro e dell'importanza della sua opera. A tal proposito leggiamo,

Soffici-peintre jouit de l'estime et a su captiver l'admiration de tous ceux qui regardent avec amour et intérêt à la peinture véritable. Ses tableaux sont épars un peu partout en Europe, car les plus fins collectionneurs, les artistes les plus intelligents, les amateurs les plus éclairés, possèdent leur *Soffici* et les conservent jalousement. Avec Giorgio de Chirico, Carlo Carrà et quelque autre encore, Soffici est parmi

⁵⁴³ *Ibidem*.

les noms très rares qui marqueront, dans l'histoire future, l'époque présente de la peinture italienne – et d'une façon illustre⁵⁴⁴.

Ancora una volta si fa riferimento agli artisti considerati come gli esponenti della rinascenza arte italiana. Questo tema così insistente costituisce una sorta di *leit-motiv* dei molti articoli della rivista.

Di seguito Savinio menziona il ruolo di Soffici come teorico d'arte e mediatore culturale tra Italia e Francia. Si deve a lui la conoscenza, in Italia, dell'impressionismo e del cubismo grazie ai suoi scritti su Cézanne, Degas, Gauguin, Renoir, Rousseau, Picasso e Braque. Sono inoltre ricordati altri suoi importanti scritti sull'arte: *Cubismo e Futurismo*, *Primi principi di un'estetica futurista* e *Scoperte e massacri*.

Savinio conclude l'articolo su una nota fortemente nazionalistica, facendo riferimento all'«abnégation» ed alla «grandeur de cœur» dimostrati da Soffici durante l'adempimento del suo «devoir de soldat» che gli consentono ora di poter ritornare a dedicarsi esclusivamente all'arte ed alla letteratura.

Massimo Bontempelli

Nel settimo numero della rivista Savinio dedica un articolo a Bontempelli. Per la prima volta l'autore sembra ritrovare la sua vena ironica, fin qui praticamente assente (se si escludono i riferimenti polemici a D'Annunzio).

Di Bontempelli presenta la varia e prolifica produzione letteraria, risultato delle sue «deux personnalités» che si manifestano l'una dopo l'altra a seguito di una crisi intermedia che «le débarassa de tous les restes malsains qu'il gardait de sa première nature – rhétorique, esthétisme, médiocrisme⁵⁴⁵ bourgeois, culture scolastique»⁵⁴⁶. Né Savinio rinuncia ad elogiarne la tarda produzione teatrale che maggiormente si avvicina al sentire metafisico,

⁵⁴⁴ *Ivi*, p. 214.

⁵⁴⁵ Si tratta di un termine inesistente che sembra essere stato coniato da Savinio per continuare la lista di «-isme».

⁵⁴⁶ A. Savinio, *Massimo Bontempelli*, in «La Vraie Italie», op. cit., p. 249.

Siepe a Nord Ovest [...] est une pièce qui réussit à réunir les deux qualités qui, selon Nietzsche, sont les éléments fondamentaux de l'œuvre d'art: légère et profonde. [...] La réalité y est peinte non pas dans ses volumes grossièrement visibles, mais dans ses aspects les plus multiples et variés [...]⁵⁴⁷.

Eva Ultima [...] où le dramaturge arrive enfin à la plus grande acuité poétique, lyrique et dramatique, jointe à la plus vibrante représentation des aspects du réel.

En unissant le nom de Massimo Bontempelli à celui de Luigi Ercole Morselli, nous pouvons dire d'avoir désormais un théâtre, en Italie⁵⁴⁸.

L'articolo prosegue con le riflessioni su un ulteriore elemento che lo lega a questo autore, il carattere umoristico della sua prosa più matura,

Il est donc humoriste! [...] quoique il faille s'entendre sur ce mot. L'Italien est spirituel mais rarement il est humoriste. En outre, l'esprit italien n'a pas été alimenté par le sens grotesque d'origine coloniale [...]. Par conséquent l'humorisme italien ne se ressent aucunement du négisme: il conserve de lignes pures et régionales; ce n'est peut-être pas de l'humorisme mais simplement de l'esprit. Mais cet esprit, Massimo Bontempelli a su le limer dans ces romans mignons [...]. Il trace des scènes de la vie courante, en les déformant légèrement. Mais, à travers ce voile de légèreté, nous touchons à des bases humaines - passions, sentiments, dramaticité⁵⁴⁹ de situations⁵⁵⁰.

Il testo si conclude con un'annotazione che sottolinea un'ultima affinità tra Savinio e Bontempelli, ovvero la musica,

Massimo Bontempelli [...] est musicien. [...] il se révéla tout à coup compositeur. Tempérament musical raffiné et puissant, il est responsable déjà d'un bagage assez lourd: accompagnement musical à ses drames [...], une Suite et une Sonate pour piano, une Danse pour quatuor, etc. etc⁵⁵¹.

⁵⁴⁷ *Ibidem*.

⁵⁴⁸ *Ibidem*.

⁵⁴⁹ Segnaliamo ancora una volta un italianismo.

⁵⁵⁰ A. Savinio, *Massimo Bontempelli*, in «La Vraie Italie», op. cit., p. 250.

⁵⁵¹ *Ibidem*.

Giuseppe Ungaretti

Se Ungaretti è il solo poeta di cui Savinio decide di parlare è per l'affinità biografica: sono entrambi scrittori bilingui. Ungaretti è, difatti, il poeta «nourri du lait de deux civilisations: l'italienne et la française» che gli permettono di scrivere «tantôt en italien tantôt en français». Tale duplicità è la conseguenza della sua nascita all'estero che viene così ricordata,

Giuseppe Ungaretti naquit à Alexandrie, de parents italiens originaires de Toscane. Il fut élevé dans le culte de sa terre véritable et lointaine. Il nous le conte lui-même: «dans notre maison, en Egypte, après dîner, achevée sa prière, ma mère nous parlait de ces lieux (*Lucques*). Mon enfance en fut toute émerveillée». Et lorsqu'un jour il prit le bateau, traversa la Méditerranée chère à Homère et aux Anglais, débarqua en Italie et se trouva soudainement parmi ses compatriotes inconnus jusqu'alors, «il se reconnut avec terreur dans les physionomies des gens qui l'entouraient, et il sentit courir dans ses veines le sang de ses morts». Il découvrait sa race.⁵⁵²

L'evocazione del ricordo d'infanzia di Ungaretti è particolarmente significativo dell'affinità che lega i due autori. Si confronti, infatti, con questo brano di *Narrate, uomini, la vostra storia*,

Era il 1906. Mio padre era morto un anno prima. La casa era chiusa, dispersi i mobili e sul finire dell'estate c'imbarcammo a Patrasso sul *Romania* della Navigazione Generale Italiana. Lasciavo la terra nella quale ero nato e avevo consumato la parte mitica della mia vita, partivo per un'altra terra di cui non avevo ancora se non una conoscenza ideale, ma alla quale mi sentivo legato da vincoli di sangue e di pensiero. Il mio primo contatto con l'Italia fu su quella nave, tra quei marinai che dal comandante all'ultimo mozzo parlavano tutti italiano, cioè a dire quella lingua medesima che noi laggiù in Grecia non si parlava se non tra le mura della nostra casa. Fu come una seconda nascita e più reale della prima. Sentii che una nuova vita cominciava per me⁵⁵³.

Savinio sembra procedere ad una narrazione speculare a quella di Ungaretti. Entrambi hanno inteso parlare per la prima volta italiano tra le mura dome-

⁵⁵² A. Savinio, *Giuseppe Ungaretti*, in «La Vraie Italie», op. cit., p. 314.

⁵⁵³ A. Savinio, *Narrate, uomini, la vostra storia*, op. cit., p.133.

stiche; entrambi arrivano in Italia per mare compiendo un viaggio profondamente simbolico; entrambi al primo contatto con la patria se ne sono sentiti parte integrante e legittima: durante la traversata nel caso di Savinio, al momento dell'arrivo per Ungaretti.

L'articolo dedicato al poeta, che è l'ultimo degli scritti apparsi nella rivista, conclude simbolicamente un'esperienza il cui profondo significato sembra essere espresso dalla rievocazione del rapporto tra Ungaretti e la patria. Attraverso di esso Savinio afferma la sua stessa italianità senza rinnegare per questo, come accade anche per Ungaretti, la sua molteplice e complessa formazione culturale, radicata in più culture.

L'articolo, inoltre, grazie alle considerazioni ed agli apprezzamenti⁵⁵⁴ sulla produzione lirica del poeta, definita sincera e pura, gli consente di riprendere le riflessioni sul problema estetico relativo alla poesia che aveva già affrontato su «Valori Plastici».

Anche quest'ultimo scritto conferma l'impressione che l'autore scelga solo quegli artisti attraverso i quali è possibile introdurre tracce ed indizi autoreferenziali.

Alberto Savinio

A conclusione dell'esperienza della «Vraie Italie» da parte di Savinio, resta da analizzare l'articolo a lui dedicato da Papini, apparso sul terzo numero.

Non è improbabile che questo articolo sia la ripresa di un precedente articolo pubblicato qualche mese prima sulle pagine del «Resto del Carlino». Entrambi i testi tratteggiano i caratteri essenziali e distintivi di Savinio e della sua produzione musicale e letteraria, ma differiscono nello stile e nel tono. L'articolo in francese è decisamente più sobrio ed essenziale, mentre quello

⁵⁵⁴ In una lettera a Papini del 3 marzo del 1919 Savinio scrive a proposito del poeta: «Ho conosciuto Ungaretti che è un giovane talentuoso e pieno di purezza».

in italiano assume spesso dei toni bonariamente ironici e colloquiali. D'altronde, i due articoli hanno una funzione e dei destinatari differenti.

Le differenze tra i due scritti sono evidenti già negli *incipit*,

Per la verità questo *homo novus* che scrive in lingua italiana (e anche francese) non è uno scrittore ma un musicista ed è nato, dice lui, ad Atene⁵⁵⁵.

Il est musicien et littérateur. Bien qu'il soit le dernier rejeton d'une ancienne famille sicilienne émigrée par la suite en Toscane, trois pays – Italie, Grèce et France – ont contribué à la gestation de cet artiste biforme⁵⁵⁶.

L'elemento colloquiale ed ironico dello scritto italiano è subito evidente: «per la verità», «dice lui»; mentre l'articolo della «Vraie Italie» è più strutturato e divulgativo: «il est musicien et littérateur». Non è solo lo stile ad essere differente, ma anche il modo in cui Papini sceglie di presentare Savinio.

Nel testo italiano, infatti, Savinio è definito per alcune caratteristiche peculiari: è un *homo novus*, bilingue, musicista ancor prima che scrittore, nato ad Atene. Quest'ultimo dettaglio è fornito con un pizzico di ironia e gusto della provocazione, nonostante la consapevolezza della veridicità dell'informazione. Nel testo francese, al contrario, l'accento non è posto sul bilinguismo dell'artista, bensì sul carattere “biforme” di Savinio contemporaneamente «musicien et littérateur», ma anche sulla sua lontana origine italiana e sulla sua formazione internazionale.

Si osservi l'opposta definizione dell'autore con la quale Papini esordisce nei due scritti: in un caso Savinio «non è uno scrittore ma un musicista», nell'altro, invece, è contemporaneamente l'uno e l'altro. Come si legge alla fine della prima parte dell'articolo italiano, Savinio verrà successivamente

⁵⁵⁵ G. Papini, *Ritratti italiani*, in *Opere*, Vol. I, Milano, Mondadori, 1977, p. 715.

⁵⁵⁶ G. Papini, *Alberto Savinio*, in «La Vraie Italie», anno 1, n. 3, aprile 1919, Firenze, Vallecchi, p. 79.

definito, ma quasi solo in modo accessorio, anche come scrittore. Commenta, infatti, Papini ricordandone gli anni da soldato,

[...] nelle ore di libertà il musicista Savinio ha scritto delle prose italiane e queste prose, legate oggi in volume, si presentano ai lettori eventuali sotto il nome di *Hermaphodito*⁵⁵⁷.

La guerra diventa quasi il pretesto per poter raccontare la nuova fase letteraria di Savinio. L'eccessiva insistenza di Papini sulla predominanza dell'elemento musicale sembra funzionale alla seconda parte dell'articolo nel quale presenta, con grande acutezza, la prima opera letteraria italiana di Savinio. Visibilmente Papini adotta una precisa strategia narrativa grazie alla quale invita il lettore alla scoperta del giovane emergente, la cui scrittura risulta ancor più intrigante poiché nata dalla precedente esperienza musicale.

L'*incipit* – in entrambi i testi – è seguito da una riflessione sull'origine greca dell'autore. Leggiamo infatti,

[...] i soli scrittori che la città delle notti abbia offerto all'ammirazione del mondo mediterraneo [...] sono o furono scrittori italiani: il professore Arturo Graf [...]; Donna Matilde Serao [...] e, finalmente, il musicista, poeta e umorista Alberto Savinio⁵⁵⁸.

C'est presque une gageure que, depuis Ugo Foscolo, le sol de l'hellénisme, désormais si stérile pour ses propres fils, nourrisse des hommes pour la gloire de l'Italie⁵⁵⁹.

Se nel testo francese, dal tono decisamente enfatico, viene fatto riferimento al caso di Ugo Foscolo, ben noto anche ad un pubblico straniero, nell'articolo italiano Papini rievoca gli esempi più contemporanei di altri due autori di origini elleniche, aggiungendo all'elenco lo stesso Savinio che definisce – una volta di più – musicista aggiungendo, questa volta, “poeta e umorista”. Ancora una volta Papini sembra voler svelare progressivamente

⁵⁵⁷ G. Papini, *Ritratti italiani*, in *Opere*, op. cit., p. 717.

⁵⁵⁸ *Ivi*, p. 715.

⁵⁵⁹ G. Papini, *Alberto Savinio*, in «La Vraie Italie», op.cit., p. 79.

al lettore i vari talenti dell'artista e, allo stesso tempo, giustificare la scelta di presentare un giovane ancora sconosciuto al pubblico italiano. Per questo motivo ricorre più volte ad una sorta di reticenza retorica che, fin dall'inizio, alterna un tono ironico ad uno più sobrio, intervallato da una certa complicità indiretta stabilita con lo stesso Savinio, chiamato più volte in causa.

L'articolo italiano prosegue – sempre con un tono colloquiale ed informale – con una riflessione sull'origine del nome di Savinio. Viene così rivelato che si tratta di uno pseudonimo e viene chiarita l'origine di tale scelta e questo nonostante Savinio avesse pregato l'amico di fare riferimento il meno possibile alla sua parentela con de Chirico. Ma Papini non asseconda tale richiesta e vi fa esplicito riferimento come per prevenire l'inevitabile contrarietà dell'amico per tale decisione. Leggiamo infatti,

Anche te, amico Savinio, caporale dell'Armata d'Oriente, reduce di Salonicco, fante superiore nel gioco del mondo, non arrossire, non albibire, non ruggire s'io metto qui, nella colonna del giornale, i fatti e i segreti della tua vita⁵⁶⁰.

La reticenza di Savinio su tale questione conferma il suo desiderio di autonomia nei confronti del già più noto fratello. Il più giovane dei Dioscuri non fa mistero del suo bisogno di ritrovarsi in una dimensione di orfanismo per poter poi rinascere nello pseudonimo scelto. Papini, dal canto suo, così prosegue nella sua apostrofe ironica all'amico,

Tu non vorresti, forse, ch'io rivelassi il tuo passato di *passionate pilgrim* dalla Grecia all'Italia, dall'Italia alla Baviera, dalla Baviera a Parigi, di musica in musica, di letteratura in letteratura⁵⁶¹.

Per la prima volta Savinio viene definito da Papini come *passionate pilgrim*, epiteto che ricalca il titolo del progetto al quale l'autore stava lavorando proprio in quel periodo (*Pellegrino appassionato*, alias *Il ritorno*

⁵⁶⁰ *Ivi*, p. 716.

⁵⁶¹ *Ibidem*.

dell'argonauta). L'appellativo è quanto mai appropriato per chi, come Savinio, «aveva riconosciuto nel viaggio le coordinate più significative della propria biografia e della propria avventura letteraria»⁵⁶². Tale epiteto viene ripreso ed utilizzato anche nell'articolo francese nel quale si ripercorrono le tappe principali della sua formazione attraverso l'Europa,

Nous avons suivi M. Savinio (surnommé *the passionate pilgrim*) dans ses randonnées à travers l'Attique, la Bavière et la France. Avant la guerre il s'était fixé à Paris⁵⁶³.

Già definito *homo novus*, Savinio viene ora presentato per le sue qualità innovative, per essere un esempio e una voce nuova, prima di tutto in campo musicale,

M. Chevallard, M. D. Calvocoressi, [...] avaient signalé à la curiosité du public les rares qualités de ce jeune compositeur qui, avec une ardeur sans précédent, s'évertuait à donner une voix nouvelle à la musique. [...] Les connaisseurs plus éclairés, surtout le regretté Guillaume Apollinaire, observaient plus profondément le phénomène de ce jeune homme, déjà si familiarisé avec les formes les plus nouvelles de l'art et en passe d'en inventer des personnelles⁵⁶⁴.

Immane il riferimento ad Apollinaire, referente artistico e intellettuale di tutta quella generazione che aveva soggiornato a Parigi all'inizio del Novecento; nel testo italiano, egli viene citato per sottolineare la sua influenza, assieme a Max Jacob, sull'opera letteraria dell'autore. Nel testo italiano è presente, inoltre, un'interessante riflessione riguardo alla città di Parigi e al ruolo da essa avuto non solo nell'esperienza di Savinio,

A venti anni, per fortuna, arrivasti a Parigi. Siamo buffi, noi tutti giovani europei, con questo Parigi, Gog e Magog, Icaria e Salento di tutti quelli che non vivono di solo pane e companatico. Ma Parigi [...] è, anche nel secolo nostro, l'unica città dove un uomo di spirito, intendo un uomo spirituale, un uomo di talento, un uomo d'intelligenza, un uomo d'arte, si trovi bene, veramente a casa sua [...]. Parigi in quanto

⁵⁶² P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, op. cit., p. 199.

⁵⁶³ G. Papini, *Alberto Savinio*, in «La Vraie Italie», op.cit., p. 79.

⁵⁶⁴ *Ibidem*.

ritrovo e atelier dell'Europa. [...] Anche in questi anni, a Parigi, la filosofia ultima si chiama Bergson (polacco), la pittura ultima si chiama Picasso (spaguolo), la letteratura ultima si chiama Apollinaire (polacco nato a Roma) e la musica ultima si chiama Savinio (italiano nato ad Atene)⁵⁶⁵.

Parigi è la città mito, eletta dalle eccellenze arrivate da ogni parte d'Europa. Parigi è la città dove queste eccellenze possono emergere ed esprimersi come negli esempi citati di Bergson, Picasso, Apollinaire e dello stesso Savinio. Tutti rigorosamente, e polemicamente, non francesi.

Al contrario, nell'articolo de «La Vraie Italie» il riferimento a Parigi è unicamente funzionale al resoconto della formazione atipica di Savinio attraverso «l'Attique, la Bavière et la France». Parigi segna la tappa finale della sua affermazione musicale. A questo proposito, immancabile il riferimento, in entrambi gli scritti, alla virulenza delle sue esibizioni,

Degli effetti di quella musica temeraria posson dir qualcosa i pianoforti di Parigi perché nessuno di codesti strumenti che gli fosse capitato sotto mano era buono a salvarsi [...]. Nei concerti, dopo ogni pezzo, bisognava raccattare i pezzi della tastiera a metà demolita [...]. Era l'arte che scavalcava le strade della sua espressione materiale; l'opera che distruggeva, per troppa potenza, il suo strumento⁵⁶⁶.

Et, tandis que les dames sensibles se pâmaient devant le sang qui maculait les touches du piano de ce musicien plein de violence, les connaisseurs plus éclairés, surtout le regretté Guillaume Apollinaire, observaient plus profondément le phénomène de ce jeune homme, [...] et y découvraient les signes d'un tempérament d'une puissance exceptionnelle, mis au service d'une mentalité des plus solides⁵⁶⁷.

Entrambi i passi, questa volta, presentano i fatti in modo simile: non solo sottolineano l'eccezionalità delle esibizioni di Savinio (fatto raccontato con divertita ironia), ma anche l'importanza della novità della sua musica. In entrambi si procede dalla più generale constatazione delle conseguenze delle sue esibizioni («bisognava raccattare i pezzi della tastiera» / «dames sen-

⁵⁶⁵ G. Papini, *Ritratti italiani*, in *Opere*, op. cit., p. 716.

⁵⁶⁶ *Ibidem*.

⁵⁶⁷ G. Papini, *Alberto Savinio*, in «La Vraie Italie», op.cit., pp. 79-80.

sibles se pâmaient devant le sang») alle considerazioni sul loro significato («l'arte che scavalcava le strade della sua espressione materiale» / «jeune homme, déjà familiarisé avec les formes les plus nouvelles de l'art et en passe d'en inventer des personnelles»).

Il testo francese prosegue con il riferimento alla contemporanea collaborazione del giovane Savinio a diverse riviste, in particolare a quella di Apollinaire.

Questo primo soggiorno parigino è interrotto dalla guerra, evento simbolicamente fondamentale, ricordato in entrambi i testi. Leggiamo infatti,

La guerra fece rientrare il fuoriuscito (non sfornito di beatrici) in Italia e dall'Italia lo ricacciò verso il mare della sua genesi, in Macedonia⁵⁶⁸.

[...] le fatal mois de mai 1915 rappela le pèlerin passionné dans sa terre originaire et lui assigna son devoir de soldat⁵⁶⁹.

La guerra viene così presentata come elemento di cesura importante nella sua vita d'artista; segna il passaggio definitivo dalla musica alla letteratura. Papini lo evoca con poche e significative parole. In francese: la guerra riporta il “pèlerin passionné” nella sua terra natale. In italiano: la guerra «fece rientrare il fuoriuscito» in Italia per essere di nuovo “ricacciato” verso il “mare della sua genesi” (in un rovesciamento dell'impossibile ritorno foscoliano). Il pellegrino sembra non trovar requie, sottoposto ad un continuo movimento di andata e ritorno; un *nostos* infinito, alla stregua di prova iniziatica, superata la quale potrà ottenere il riconoscimento di autore italiano. Difatti, dopo la guerra Savinio torna in Italia iniziando la nuova fase della scrittura. Si legge infatti,

Dès son retour en Italie, M. Savinio s'associa directement au mouvement de notre jeune littérature, fut conquis par le charme de la langue

⁵⁶⁸ G. Papini, *Ritratti italiani*, in *Opere*, op. cit., p. 717.

⁵⁶⁹ G. Papini, *Alberto Savinio*, in «La Vraie Italie», op. cit., p. 80.

maternelle et découvrit à nouveau et pour lui-même, tous les mystères et toutes les beautés de cet esprit italien qui bouillonnait en lui⁵⁷⁰.

Papini individua qui il punto nodale della problematica identitaria dell'artista al rientro in patria: la questione della lingua. Per appropriarsi dell'«esprit» italiano «qui bouillonnait en lui», Savinio deve prima di tutto far propria la lingua italiana. Il primo risultato di questo lavoro linguistico sono i tanti articoli pubblicati in diverse ed importanti riviste, e soprattutto *Hermaphrodito* grazie al quale egli

vient de se classer parmi les très rares artistes qui, non seulement savent lire dans les ombres du passé et ont la possibilité de voir toutes les clartés du présent, mais possèdent en quelque sorte la faculté de prévoir les lumières de l'avenir⁵⁷¹.

Dopo questo riferimento alla «clairvoyance» metafisica dell'autore, l'articolo francese si conclude con il confronto tra Savinio ed alcuni scrittori famosi come Laforgue e Sterne e con l'augurio di poter ancora sentir parlare a lungo di questo giovane emergente e talentuoso.

La prima parte dell'articolo italiano, nella quale Papini presenta Savinio, si conclude con l'annuncio della prima importante pubblicazione italiana del giovane, *Hermaphrodito*. Ha così inizio la seconda parte dell'articolo nella quale Papini traccia un attento e acuto commento del romanzo. Egli individua ed evidenzia non solo i caratteri distintivi dell'opera, ma anche quelli che contraddistinguono la successiva produzione dell'autore: l'alternanza delle lingue (prime fra tutte l'italiano ed il francese), di stili e di generi (prosa e poesia); l'elemento pittorico presente nella sua scrittura; l'ironia al servizio di una realtà che Savinio è in grado di vedere “più dei suoi simili”. Commenta ancora,

In quel suo vagabondaggio di terra in terra, d'immagine in immagine, di lingua in lingua, di ritmo in ritmo, egli persegue sempre un fine so-

⁵⁷⁰ *Ibidem*.

⁵⁷¹ *Ibidem*.

lo, un fine suo, un fine ben definito. Egli scopre sé stesso attraverso le cose e le cose attraverso se stesso e in questo flusso e riflusso di luci e di parole sa traslatore in parole ricche, in parole nuove, in parole variopinte e risuscitate, quel tanto che la materia letteraria consente, in questa lingua che per i veri ricchi è sempre povera⁵⁷².

Queste affermazioni ci mostrano la particolare sensibilità di Papini, in grado di cogliere e vedere la vera natura dell'opera saviniana.

Tramite lo scrittore fiorentino emerge un profilo di Savinio che tende a sottolinearne il carattere originario e innovativo quale risultato di una sinergia di differenti circostanze: la nascita all'estero, la formazione atipica e cosmopolita, l'importanza del soggiorno a Parigi e l'amicizia con Apollinaire (dunque il rapporto Francia-Italia), l'iniziale carriera di compositore e il successivo interesse nutrito per la letteratura che coincide con l'arrivo in Italia. Tutti questi fatti rendono Savinio un autore *sui generis* che, nondimeno, come ben rileva Papini, ha tutto il diritto di essere riconosciuto come un importante esponente di quel gruppo di giovani intellettuali fautori della rinascita culturale ed intellettuale italiana.

Attraverso i molti articoli pubblicati sulla «Vraie Italie» e con la consacrazione di Papini, Savinio definisce il suo rapporto con l'Italia e con la Francia, dimostrando il suo ruolo tutt'altro che marginale all'interno della cultura italiana, in virtù della risonanza internazionale del suo lavoro. Questa operazione viene compiuta, non a caso, in francese, attraverso una scrittura non scevra da una ricorrenza sempre maggiore di italianismi.

Il problema dell'identità ritornerà inevitabilmente a più riprese nei suoi scritti, in particolare in quei racconti autobiografici dove ripercorre le tappe principali della propria vita. Particolarmente significativo e chiarificante di questa ricerca di identità è sicuramente un passo tratto dal romanzo autobiografico *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, uscito nel 1941,

⁵⁷² G. Papini, *Ritratti italiani*, in *Opere*, op. cit., p. 719.

Italiano nato fuori d'Italia, Nivasio Dolcemare si considera un privilegiato.

Questa nascita «indiretta» è una situazione ironica, una soluzione di stile, una condizione che alle facoltà nazionali di Dolcemare aggiunge alcune sfumature, alcune sottigliezze, alcuni passaggi di semitoni e di quarti di tono, che la nascita «diretta» non consente.

La nascita di un italiano fuori d'Italia, equivale alla pittura a velature, alla musica riprodotta. È, nel problema della razza, il raggiungimento dello stile. L'analisi dell'italiano di Nivasio Dolcemare dà: italiano più italiano dell'italiano, perché l'«italiano» in lui non è stato locale, ma condizione voluta, scoperta, conquistata.

Non è detto però che la sua condizione di italiano nato fuori d'Italia, non gli abbia procurato anche alcune sorprese sgradevoli.

Nel maggio 1915, Nivasio Dolcemare arrivò dall'estero alla stazione di Torino. Lo indirizzarono a un tavolinetto presso il cancello degli arrivi [...].

Il colonnello disse *cerà* e prese il foglio che Dolcemare gli porgeva. «Nato ad Atene? Ma voi siete greco! Perché vi venite a cacciare in questi pasticci?».

Nivasio Dolcemare si guardò attorno, vide giganteggiare tra i fumi della tettoia un'Italia con la torre in testa; e questa Italia, chissà perché, rideva sotto i baffi⁵⁷³.

In questo passo Savinio riassume con grande lucidità ed ironia l'evoluzione del suo rapporto conflittuale con la sua nascita all'estero. Privilegiata ed ironica, questa situazione gli ha permesso di essere un «italiano più italiano dell'italiano» perché «condizione voluta, scoperta, conquistata». Lo strumento di questa conquista è stata l'opera letteraria vissuta nell'alternanza delle lingue. Il francese, in particolare, si è posto come lingua “altra”, del doppio, dal confronto con essa Savinio si è costituito e costruito come scrittore italiano.

Giorgio de Chirico

De Chirico inaugura la breve collaborazione sul secondo numero della rivista con un articolo nel quale presenta se stesso come uno degli esponenti più significativi del movimento di rinascita artistica in atto in Europa. La

⁵⁷³ A. Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, in *Hermaphrodito e altri racconti*, op. cit., pp. 578-579.

sua fama in Francia, chiarisce, è dovuta alla particolare circostanza dell'esordio pittorico a Parigi,

Parmi les peintres les plus remarquables dans le mouvement de la renaissance artistique européenne se trouve le peintre Giorgio De Chirico.

Cet artiste est plus connu en France que dans son pays, car il a longtemps vécu à Paris où il travailla jusqu'au jour de la mobilisation italienne⁵⁷⁴.

L'artista si presenta inserendosi immediatamente in un contesto europeo; la sua opera dipende dalla formazione cosmopolita. L'articolo si sviluppa nella duplicità del rapporto tra Francia ed Italia: i primi riconoscimenti dell'originalità della sua opera a Parigi; l'amicizia con Apollinaire; la prima mostra romana dove espone le tele dipinte durante e nonostante la guerra⁵⁷⁵; infine la sua pittura come la sola capace di rivaleggiare, dopo l'esperienza dei futuristi, con quella francese. È ancora a Parigi che, ricorda, sono nate le sue opere più originali, delle quali definisce lo stile. L'arrivo in Italia coincide con l'inizio di una nuova fase nella quale,

Le terrible mystère qu'il aperçut dans les villes de la péninsule s'arrêtait à des angles qu'il fallait tourner *pour voir ce qu'il y a derrière*⁵⁷⁶.

Nessun accenno alla sua nascita in Grecia, né al suo passaggio a Monaco. De Chirico si presenta nell'originalità della sua arte e nella complessità del suo rapporto con i due paesi nei quali vive e lavora.

Nell'articolo non si legge alcuna rivendicazione identitaria, l'artista insiste soprattutto sulla novità della propria arte, seppur ne rivendica

⁵⁷⁴ G. de Chirico, *Giorgio de Chirico*, in «La Vraie Italie», anno 1, n 2, Vallecchi, Firenze, marzo 1919, p. 56.

⁵⁷⁵ De Chirico insiste su questo particolare: «La guerre n'empêcha pas Giorgio de Chirico de continuer son œuvre; et dans les casernes, les hôpitaux militaires, les baraques improvisées, partout, il continua sans relâche à dessiner et à peindre», *ivi*, p. 56.

⁵⁷⁶ *Ivi*, p. 57.

l'appartenenza alla più illustre tradizione italiana. La sua arte, infatti, si costituisce «d'une matière colorée dont la solitude, la fatalité et l'équilibre relient la peinture de Giorgio de Chirico à la grande tradition italienne»⁵⁷⁷.

Riconosciuto il suo valore in Francia, in Italia non lo è abbastanza. Il confronto di questo articolo con altri due contemporanei scritti di autopresentazione ci permettono di verificare alcune delle nostre riflessioni sul valore e sul significato di questo scritto all'interno della problematica identitaria. Si osserverà, inoltre, che le assonanze tra gli articoli non si limitano al solo contenuto, ma riguardano anche la loro forma. I due testi presi a confronto provengono entrambi dall'archivio di Edita Broglio⁵⁷⁸: il primo, intitolato da Fagiolo [*Autobiografia*], è un profilo molto attendibile dei primi trent'anni di vita e di produzione artistica di de Chirico. Il secondo, intitolato dallo studioso [*Autopresentazione*], viene stampato su un foglietto pubblicitario di «Valori Plastici», risalente a dopo l'estate 1919, nel quale si annunciava la prossima pubblicazione di una monografia di de Chirico⁵⁷⁹.

L' [*Autobiografia*] inizia con un dettagliato resoconto dei fatti biografici più importanti: la nascita in Grecia da padre fiorentino e madre genovese⁵⁸⁰ che stabilisce immediatamente il rapporto con l'Italia e risolve la questione dell'identità; l'importanza della terra mitica dell'infanzia, immersa nella classicità; la successiva formazione tra Monaco, l'Italia e Parigi. Rispetto

⁵⁷⁷ *Ivi*, p. 56.

⁵⁷⁸ I documenti relativi a de Chirico conservati nell'archivio vengono presentati per la prima volta nel catalogo *La pittura metafisica*, a cura di G. Briganti, E. Coen, Venezia 1979. I due testi di autopresentazione ai quali facciamo riferimento sono stati successivamente pubblicati da M. Fagiolo dell'Arco in *Il meccanismo del pensiero*, op. cit., pp. 74-78.

⁵⁷⁹ In realtà la monografia pubblicata sarà differente da quella annunciata nel volantino ed avrà quale titolo *Giorgio de Chirico. 12 tavole in fototipia precedute da giudizi critici*, Edizioni di Valori Plastici, Roma, 1919. Si tratta della prima monografia sull'autore e comprende un'antologia di scritti di Ardengo Soffici, Guillaume Apollinaire, André Salmon, Étienne Charles, Roger Marx, Maurice Raynal, Carlo Carrà, Giovanni Papini, Jacques-Émile Blanche e Louis Vauxcelles.

⁵⁸⁰ Da notare l'alterazione dei dati biografici dei genitori, fatto ricorrente nei suoi scritti così come in quelli del fratello Savinio. Abbiamo già ricordato la vera origine della famiglia de Chirico nel paragrafo *Scrittori nomadi* della prima parte.

all'articolo sulla «Vraie Italie», de Chirico è ora interessato a fornire un quadro più dettagliato e completo del suo percorso, senza trascurare l'elemento biografico che mette in rilievo la sua italianità. Tuttavia, vi si ritrova lo stesso desiderio di mostrare la propria formazione cosmopolita ed europea, presente anche nell'articolo francese.

De Chirico si sofferma a lungo sul resoconto della sua esperienza nella capitale francese dove ha avuto luogo il suo debutto artistico e dove ha ricevuto i primi riconoscimenti, in particolare grazie ad Apollinaire,

il sapore classico delle sue tele sorprese prima poi interessò i critici della capitale che interpretarono più o meno intelligentemente quella pittura nuova tra le nuove; le lodi superarono le critiche [...]. Nello stesso tempo diventa l'amico del poeta Guillaume Apollinaire, che fu un intelligente interprete della mia pittura⁵⁸¹.

L'élite de la capitale française avait remarqué ses œuvres curieuses et mystérieuses. [...] Le poète Apollinaire le considérait le peintre le plus étonnant de la jeune génération. [...] il a peu subit l'influence des écoles d'avant-garde. Par là son œuvre peut s'appeler classique, surtout si l'on pense à donner à cet adjectif son sens originaire latin de *classicus*⁵⁸².

Il riferimento al classicismo della sua opera è un altro degli elementi comuni ai due articoli. Le riflessioni riguardo alla prima esposizione francese sono anche l'occasione, nell'*[Autobiografia]*, per far riferimento a Soffici, il primo italiano ad aver saputo riconoscere il valore della propria arte e ad averne compreso la novità ed l'originalità.

Né tralascia di ricordare che i soggetti delle tele, nel primo periodo parigino, sono le città italiane. Come accade anche nell'articolo della «Vraie Italie», egli insiste così sul costante dialogo che si instaura, attraverso la sua opera, tra Italia e Francia,

In quel tempo de Chirico dipingeva l'Italia. Dalle rive della Senna, d'infra le pareti del suo atelier, o dalle sale solenni del Louvre, il suo

⁵⁸¹ G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, op. cit., pp. 74-75.

⁵⁸² G. de Chirico, *Giorgio de Chirico*, in «La Vraie Italie», op. cit., p. 56.

pensiero riandava alle città d'Italia, alla severa malinconia, ed al geometrico lirismo delle piazze, dei porticati, dei palazzi, dei viali⁵⁸³.

A cette période appartiennent tous les tableaux où le motif revenant sans cesse dans l'inspiration géniale de l'artiste est un certain aspect surprenant et fatal, solitaire et lyrique des villes d'Italie⁵⁸⁴.

È interessante notare il veloce accenno alla guerra nel quale è del tutto assente ogni riferimento nazionalista.

Il testo italiano si chiude in modo speculare rispetto all'*incipit* dell'articolo della «Vraie Italie»,

Insieme a Carlo Carrà, ad Ardengo Soffici e Gioio Morandi, de Chirico tende continuamente a rimettere in ca[r]reggiata il senso della tradizione smarrito e guastato in Italia dalla pseudo-accademica arte ufficiale e dalle cialtronerie secessioniste dei zappaterra pennellatori⁵⁸⁵.

In effetti, se nell'articolo destinato ad un pubblico internazionale de Chirico insiste soprattutto sulla dimensione europea della sua pittura, nel testo italiano decide di porre l'accento prima di tutto sul suo ruolo di rappresentante di quell'*élite* di nuovi artisti, di cui fanno parte anche Carrà, Soffici e Morandi, fautori di un profondo rinnovamento dell'arte italiana.

Il secondo scritto, invece, l'*[Autopresentazione]*, come già l'articolo su «La Vraie Italie», manca di qualsiasi accenno alla sua nascita in Grecia e al percorso artistico tra le capitali europee. Prevale il desiderio di affermare la propria arte come il risultato della tradizione classica italiana, che, però, si è nutrita anche di nuove e diverse ispirazioni.

Anche nell'*[Autopresentazione]* si insiste sul rapporto intessuto da de Chirico con l'Italia e con la Francia,

Giorgio de Chirico vive da quattro anni in Italia. La guerra lo richiamò in patria e forse ora che la guerra è terminata continuerà il suo lavoro sulla nostra penisola. Negli anni dell'avantiguerra nessuno anco-

⁵⁸³ G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, op. cit., p. 75.

⁵⁸⁴ G. de Chirico, *Giorgio de Chirico*, in «La Vraie Italie», op. cit., p. 56.

⁵⁸⁵ G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, op. cit., p. 76.

ra lo conosceva qua, tranne alcuni intellettuali, raffinati e curiosi, tra i quali Ardengo Soffici [...]. Mentre in Italia era ignorato Giorgio de Chirico a Parigi contava già una numerosa schiera di ammiratori e difensori a capo dei quali stavano due poeti: Guillaume Apollinaire e André Salmon⁵⁸⁶.

Una volta di più viene fatto riferimento ad Ardengo Soffici e al suo ruolo fondamentale per la conoscenza dell'artista in Italia,

[...] in quel tempo de Chirico, su terra straniera, mentre i migliori italiani in Italia si infranciosavano, costruiva una pittura d'una italianità così potente che pochissimi artisti nostrani (non solo pittori) rivelarono sino ad oggi. Dalla sua paletta scaturì un aspetto nuovo della poesia e della metafisica della nostre città; una nuova interpretazione di tutto quel nostro pittoresco nazionale, di preistorica memoria, che fece tanto chiacchierare e sganare [*sic*] i poeti del continente europeo⁵⁸⁷.

Per la prima volta la rivendicazione della sua italianità è manifestamente ostentata. L'analisi di questo scritto fa pensare che le rivendicazioni identitarie siano finalizzate ad uno scopo ben preciso. Non si tratta più di fare i conti con la propria identità, quanto piuttosto con la necessità e la volontà di affermarsi in Italia, dopo aver ottenuto un certo riconoscimento in Francia. L'insistenza sull'italianità o piuttosto sul carattere europeo pare dettata dal desiderio di rivendicare il ruolo che la sua arte deve ricoprire nel panorama nazionale ed internazionale.

Carlo Carrà

Ulteriore conferma alle nostre riflessioni è offerta dal secondo articolo di de Chirico dedicato a Carlo Carrà⁵⁸⁸, uscito sul numero di aprile della «Vraie Italie», e che ha inizio con una digressione sulle differenze, in pittura, tra Francia e Italia,

⁵⁸⁶ G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, op. cit., p. 77.

⁵⁸⁷ *Ibidem*.

⁵⁸⁸ Scriverà a tal proposito a Papini: «Ho ricevuto la “V.I.” ed ho visto che il mio articolo su Carrà, benché discretamente mutilato, è stato stampato», in M. Calvesi, *La metafisica schiarita*, op. cit., p. 150.

Notre pays n'a pas connu les étapes et les transformations progressives de la peinture française. Les impressionnistes et leurs successeurs ne vinrent pas raffiner le goût et éduquer l'œil de notre public. Nous eûmes pourtant des peintres qui peuvent figurer à côté de n'importe quel maître des écoles étrangères; [...] Hayez et Fattori. [...] Segantini et Previati. [...] Le futurisme⁵⁸⁹.

Alla continuità dell'evoluzione pittorica francese si contrappone la discontinuità della recente produzione italiana che ha dato esito a differenti correnti artistiche le quali però restano «sans conséquences». Questo *incipit* permette a de Chirico di introdurre la nuova fase artistica di Carrà del qual rievoca l'iniziale “slancio” futurista. Nel clima generale di “rappel à l'ordre” de Chirico legge la partecipazione di Carrà al futurismo alla luce della «mélancolie profondément italienne» che lo caratterizza,

Le futurisme aujourd'hui agonise, lâché par les quelques artistes de talents qui, forts de leur personnalité, ne demandent qu'à construire en silence et à l'écart. Un de ceux-ci, est le peintre Carlo Carrà ... Déjà au temps où il appartenait au futurisme militant, ses peintures se détachaient [...] par une puissante personnalité qui [...], révélait un fond imprégné de mélancolie profondément italienne....⁵⁹⁰.

Quest'ultima affermazione apre ad una nuova digressione: la malinconia italiana trarrebbe origine dalla particolare luce e dai paesaggi dell'Italia, come dal «sens amoureux, nostalgique et canore de notre peuple»⁵⁹¹.

De Chirico prosegue definendo Carrà come «un des rares artisans consciencieux et clairvoyant qui excellent dans **notre** actuelle **renaissance artistique**»⁵⁹². Si noti nella ripetizione intertestuale dell'espressione «renaissance artistique» (parola chiave principale dell'intera rivista) la differenza fondamentale tra l'aggettivo «européenne» che qualifica la “rinascita” compiuta da de Chirico e del possessivo «notre» che, invece, circoscrive l'esperienza di Carrà all'interno dei confini italiani. Di fatto, in tutto l'articolo de Chiri-

⁵⁸⁹ G. de Chirico, *Carlo Carrà*, in «La Vraie Italie», anno 1, n. 3, aprile 1919, pp.77-78.

⁵⁹⁰ *Ivi*, p. 78.

⁵⁹¹ *Ibidem*. Si noti l'italianismo «canore» al posto di «musical».

⁵⁹² *Ibidem*.

co sceglie di insistere proprio sulla profonda e radicata italianità del pittore.

Prosegue, infatti,

Ce peintre piémontais qui vit à Milan résume en lui le sérieux lyrique de nos grands poètes et peintres passés: Dante, Leopardi, Giotto, Paolo Uccello. Le fait d'être piémontais est très significatif dans la vie de cet homme. C'est de cette région, en effet, que jaillit jadis notre esprit national le plus pur, le plus libre et le plus aventureux: *l'esprit du Risorgimento*; avec ses martyrs, [...], ses intellectuels errants, ses penseurs utopistes et jusqu'à ses peintres, ses musiciens et ses chansonniers⁵⁹³.

Carrà, grazie alle sue origini piemontesi, è l'artista italiano per eccellenza, immerso fin dalla nascita nell'“*esprit du Risorgimento*”. Questo elemento radica profondamente il pittore nella sua terra, ma allo stesso tempo crea un forte legame con de Chirico il quale, a sua volta, si definisce erede dalla tradizione classica italiana e figlio del Risorgimento.

L'articolo termina con alcuni cenni biografici, rievocativi delle tematiche principali dell'opera artistica e letteraria di Carrà e ne ricorda la collaborazione ad alcune importanti riviste. Diverse e fondamentali le affinità con de Chirico che vengono così messe in evidenza. In particolare si fa riferimento alle analogie dei soggetti metafisici,

Ses drames picturaux se déroulent dans de lieux clos: chambres, salles, couloirs; et même lorsque un ciel s'étend sur ses compositions ce n'est jamais le ciel d'Italie tel que le chantèrent les bardes myopes du Nord⁵⁹⁴.

Ma si tratta anche di un modo simile di lavorare e di un comune destino della loro opera,

Carlo Carrà a **peu exposé** en France, ce qui fait que le public français, l'élite d'avant-garde exceptée, l'ignore complètement. Mais il faut mieux connaître ce vaillant constructeur qui **travaille en solitaire** à

⁵⁹³ *Ibidem*.

⁵⁹⁴ *Ivi*, p. 79.

une **renaissance picturale** destinée à donner une forme durable à la profondeur de l'**esprit italien**⁵⁹⁵.

Questa conclusione, dove si trova una nuova ripetizione intertestuale, rinvia al precedente articolo di de Chirico, nel quale a sua volta così definiva il suo lavoro durante gli anni parigini,

Pendant les premières années qu'il **vecut** [sic] à Paris Giorgio de Chirico **travailla en solitaire**, **exposant peu** et évitant de fréquenter les milieux intellectuels d'avant-garde⁵⁹⁶.

I due artisti lavorano entrambi “en solitaire”; entrambi sono destinati a ridare lustro all’“esprit italien” (ancora una delle parole chiavi ricorrenti). Entrambi hanno esposto poco in Francia, ma non per questo sono rimasti sconosciuti alle avanguardie. Rivelando l’originalità e l’importanza dell’opera di Carrà, attraverso la reiterazione di determinate espressioni e parole chiave, de Chirico individua i caratteri fondamentali che lo accomunano all’amico pittore e crea un forte legame tra i suoi due scritti e gli altri articoli della rivista.

Ancora una volta la «Vraie Italie» serve da laboratorio linguistico e da vetrina dei maggiori esponenti del rinnovamento artistico e culturale italiano di quegli anni. Dalla lettura dei due articoli di de Chirico si rimane sempre più persuasi che sia stato proprio questo ruolo di vetrina internazionale ad averlo invogliato a parteciparvi.

3.4. Conclusioni

Dall’analisi dell’esperienza dei fratelli de Chirico all’interno del progetto della «Vraie Italie» sembrano risultare evidenti alcuni fatti importanti. In-

⁵⁹⁵ *Ibidem*.

⁵⁹⁶ G. Papini, *Giorgio de Chirico*, op. cit., p. 56.

anzitutto il problema identitario, vissuto in maniera molto differente dai due fratelli.

De Chirico, infatti, sembra meno preoccupato di rivendicare la propria italianità. Seppur ostenti ed evidenzi l'importante rinascita culturale, artistica ed intellettuale dell'Italia, ponendosi tra i fautori principali di questo movimento, non pare interessato a rivendicare alcun sentimento nazionalista. Si ha l'impressione che la questione dell'identità del suo "io" storico sia stata risolta nel momento stesso in cui inizia a dipingere e a scrivere. Se si arruola durante la prima guerra mondiale, finisce per passare insieme a Carrà buona parte degli anni del conflitto nel Sanatorio del Seminario, dove può dedicarsi alla pittura. Afferma la sua italianità dichiarando più volte di essere di origini fiorentine e genovesi ma, se si leggono con attenzione i suoi scritti, egli sembra preoccupato, soprattutto, di mostrare la propria genialità e unicità, attraverso quell'atteggiamento di "monomaco"⁵⁹⁷, che proclama più volte nei suoi testi.

Il suo stesso rapporto con la Francia e soprattutto con la lingua francese è un riflesso di questo atteggiamento. Il suo io, infatti, come abbiamo già avuto modo di osservare diffusamente nel capitolo IV, vive in una costante duplicità linguistica: l'io lirico si esprime di preferenza in francese, mentre l'io della prosa e dei testi programmatici e critici preferisce l'italiano.

Al contrario, attraverso gli articoli pubblicati sulla «Vraie Italie», Savinio rivela chiaramente la complessità della problematica identitaria che torna più volte nei suoi scritti, in particolare nei testi italiani.

L'esperienza della collaborazione alla rivista è piena di un forte spirito nazionalista, del tutto assente in de Chirico. Questo nazionalismo vive però un'interna contraddittorietà che vede confliggere il suo spirito cosmopolita

⁵⁹⁷ Con questo termine si definisce in uno scritto dell'aprile 1922 intitolato emblematicamente *Il monomaco parla* e nel quale una volta di più sottolinea la sua posizione solitaria in un ideale combattimento che lo vede solo contro tutti.

formatosi tra Grecia, Germania, Francia ed Italia sia con il suo desiderio di appartenenza all'Italia sia con il bisogno di essere riconosciuto in quanto artista italiano.

Gli scritti successivi a questo periodo, in particolare *Sorte dell'Europa*⁵⁹⁸, importante riflessione sul destino dell'Europa, maturata a seguito della dolorosa esperienza della seconda guerra mondiale, rivelano quanto il prevalere del sentimento europeo sia superiore al problema identitario-nazionalista. L'analisi dei ritratti d'autore ha rivelato un'intenzione comune ai due fratelli. Attraverso la presentazione di artisti e scrittori con i quali condividono un simile sentire poetico (Carrà), un complesso percorso avvenuto tra più lingue e culture (Ungaretti) e la molteplicità della loro arte (Soffici e Bontempelli), sembrano volere mostrare la loro perfetta integrazione all'interno della nuova *élite* di letterati e artisti italiani, anche se, allo stesso tempo, rivendicano la loro originalità e le differenze che li caratterizzano.

Inoltre, nonostante l'effettiva ricorrenza di determinati termini che creano una sorta di sostrato ideologico che attraversa la rivista e che rende in parte omogenei gli interventi, gli articoli di Savinio e de Chirico si distinguono dagli altri poiché rivelano, una volta di più, la loro padronanza del francese, seppur non scevri da errori e, non certo la loro più alta espressione in questa lingua.

L'utilizzo del francese assume così un valore simbolico ancora più forte. Essa diventa, infatti, lo strumento veicolare e funzionale all'affermazione identitaria dei due fratelli e, soprattutto, di Savinio. Giunti in Italia dopo l'esperienza di Parigi, città nella quale avevano riscosso i primi successi ed avevano ottenuto i primi riconoscimenti, devono procedere quasi ad un parziale rinnegamento di questo passato francese per poter trovare il loro posto nel panorama artistico e letterario italiano. Il bersaglio polemico per arriva-

⁵⁹⁸ A. Savinio, *Sorte dell'Europa*, Milano, Piccola Biblioteca Adelphi, 1977.

re a tale fine, dunque, non può che essere la Francia e il suo strumento, il francese. È, inoltre, l'occasione per acquietare qualche rancore personale. Questi fatti spiegano anche la ricorrente insistenza nel sottolineare la loro scelta di stabilirsi definitivamente in Italia, che diviene un passaggio inevitabile. Le contingenze storiche richiedono una mobilitazione intellettuale, una scelta di campo obbligata soprattutto per quegli autori nati e cresciuti a cavallo tra più culture e più paesi. Savinio sembra vivere questo momento con maggiore contraddittorietà rispetto a de Chirico che mostra, invece, di strumentalizzare a suo vantaggio la partecipazione alla rivista, divenuta, così, una nuova vetrina della sua arte.

Tuttavia, la questione rimane complessa e non pretendiamo di aver esaurito i problemi riguardanti l'effettivo rapporto dei fratelli de Chirico con la loro identità ed i paesi coinvolti. Abbiamo tentato di formulare una serie di possibili ipotesi ed interpretazioni basate sullo studio dei loro scritti e sulle scelte compiute durante la loro carriera di artisti e letterati.

Il loro continuo rapporto con la Francia, che si manifesta attraverso l'alternanza della scrittura in italiano ed in francese, è un chiaro segno, infatti, di una identità radicata innanzitutto nella complessità culturale della loro formazione atipica. Superato il problema dell'"io biografico" le loro opere tentano di rifondare un "io universale" che necessita, per esprimersi, di una pluralità di linguaggi: da quello pittorico a quello lirico e letterario.

CONCLUSIONI

Nati in un contesto culturale cosmopolita, formatisi nelle principali capitali europee, i fratelli de Chirico hanno costruito la loro scrittura nell'alternanza delle lingue. La prima lingua d'espressione non è stata né quella del loro paese natale, il greco, né quella dei loro genitori, l'italiano, ma già una lingua "altra", il francese. Arrivati a Parigi per affermarsi come artisti – de Chirico come pittore e Savinio come compositore –, è in questa città che cominciano ad ottenere i primi riconoscimenti e avviene il loro tirocinio poetico. Seppur siano i perfetti rappresentanti del cosmopolitismo che caratterizza la città, scelgono di lasciarla per arruolarsi, decisi ad essere riconosciuti come artisti italiani, all'interno della giovane nazione in piena affermazione.

Tale decisione non solo li porta ad abbandonare un paese che ha riconosciuto il loro valore di artista, ma anche la lingua che hanno appena conquistato. La lettura dei testi rivela, infatti, un nuovo percorso di studio per l'affinamento stilistico e linguistico in italiano. Savinio, in particolare, nel momento in cui decide di diventare scrittore, deve cercare di foggare una propria forma di espressione in questa nuova lingua ormai scelta come prima lingua.

Per uno scrittore senza lingua madre, come rivela il suo italiano imperfetto, la conquista di un linguaggio si arricchisce proprio grazie al confronto tra le

lingue. Il bilinguismo, al di là dell'apprendimento linguistico, si pone così come il momento privilegiato per la formazione del proprio stile.

Il nostro studio ha cercato di individuare i processi tipici di questa scrittura dell'*entre-deux*. Nell'opera di Savinio i testi italiani recano tracce costanti della presenza del francese: attraverso l'inserzione di termini o di espressioni idiomatiche (a volte italianizzate) o ancora attraverso l'uso di giochi linguistici che creano effetti ironici. Nei testi che decide di tradurre abbiamo osservato come il francese sia utilizzato di preferenza quale espressione della soggettività.

Di contro abbiamo rilevato, nell'opera di de Chirico, l'attitudine dominante, a diversi livelli di indagine, che è la ripetizione: utilizzo di quei termini che costituiscono la sua poetica metafisica e che si strutturano all'interno di opposizioni tematiche; molteplici edizioni dei testi che si scompongono e si ricompongono nelle due lingue; la presenza, infine, di determinate figure retoriche.

Coscienziosamente e coscienziosamente i due Dioscuri decidono di diventare italiani, cercando il riconoscimento in quanto artisti italiani. Ciò nonostante non abbandonano mai il francese, che difatti assume un ruolo ben diverso da quello di lingua secondaria.

Per de Chirico – che è prima di tutto pittore – la parola poetica coincide con un intimo e profondo bisogno di arricchire la riflessione metafisica. Se l'italiano diventa la lingua del quotidiano, della prosa, dei saggi critici, la principale lingua d'espressione poetica rimane il francese. Questo diventa inoltre l'espressione di un "doppio" capace di portare uno sguardo altro sulla sua opera. Per de Chirico risulta impossibile mutare l'identità lirica in una lingua che non sia quella della prima esperienza poetica.

Un caso del tutto diverso è la scrittura italiana di Savinio che reca le tracce del francese mai abbandonato. Il suo stile, nato alla frontiera tra le lingue,

sembra particolarmente disposto ai giochi di lingua, ai regionalismi e all'invenzione.

Attraverso due modalità ben distinte, la scrittura bilingue dei due autori concorda con la riflessione di Jean Darbelnet per il quale «il est rare que deux idiomes soient à la disposition du même sujet parlant sans s'affecter mutuellement»⁵⁹⁹.

Se le due lingue inevitabilmente si compenetrano e si contaminano, l'opera letteraria deve trovare un'identità, una maniera per dire «io/je». De Chirico, quando vuole dar voce al suo «Io» più intimo, scrive in francese. La dialettica tra l'«Io» e l'«Altro», propria della scrittura, si trova raddoppiata dalla distanza linguistica. Attraverso il suo *alter ego* Hebdomeros, de Chirico può così raccontare la sua pittura che è diventata scrittura: ogni immagine è il punto di partenza per una nuova divagazione, nell'infinito rispecchiamento della *mise en abyme*. Hebdomeros è la guida che traccia il percorso all'interno di questa moltitudine di punti di vista, di giochi di specchi e di narrazioni intrecciate. Hebdomeros, il doppio francese di de Chirico, trova il suo proprio doppio nell'Ebdòmero italiano: la traduzione, ad opera dello stesso autore, è l'occasione di ritornare sul testo, di ripercorrerlo, di chiarirlo, di trasformarlo, in nome di un'infedeltà consapevole. Questa operazione di raddoppiamento crea dei riflessi sempre imperfetti e differenti, delle variazioni infinite che imitano nelle variazioni della lingua quelle che il pittore produce nell'opera pittorica. Questo procedimento si ripete ancora quando de Chirico si dedica alla scrittura di *Monsieur Dusdron*, che rappresenta una versione più matura del suo *alter ego*. Particolarmente visibile nell'autotraduzione, questo gioco di rispecchiamenti tra le lingue è all'origine della stessa creazione poetica, come si può osservare nella poe-

⁵⁹⁹ Jean Darbelnet, *Réflexions sur le bilinguisme*, in *Culture*, XXV, 1964, pp. 259-260.

sia *Visione*, per la cui composizione in italiano de Chirico utilizza diverse bozze francesi.

Dire «Io» per Savinio significa innanzitutto porsi il problema del proprio nome: il primo *alter ego* di Andrea de Chirico è infatti Albert Savinio. Questa prima trasformazione gli permette di non essere il doppio del fratello, di diventare autonomo, divenendo lui stesso il suo doppio. Si osservi come l'italianizzazione del nome coincida con il desiderio di essere consacrato come scrittore italiano. Quando, nei testi semiautobiografici in italiano, crea un nuovo *alter ego*, Nivasio (anagramma del cognome), continua la sua affermazione nazionale attraverso il costante gioco di raddoppiamenti. Nivasio è infatti creato per dire «Io» in questa lingua. L'evocazione dell'orizzonte immaginario della Grecia, delle esperienze della sua infanzia e giovinezza, fino al soggiorno a Parigi, permettono di stabilire un rapporto tra i suoi diversi «Io» che devono ricostituirsi nell'«Io» dello scrittore italiano. Ma Savinio ha bisogno di una moltitudine di *alter ego* per “dire” e “dirsi”: Animo, Signor Dido e Mercurio. Quest'ultimo, in particolare, è il protagonista della lunga gestazione del progetto per *Vita di Mercurio* che vive in una continua alternanza tra le lingue. Nonostante i trent'anni di preparazione e di lavoro il progetto resterà incompiuto. Nel desiderio, questa volta, di creare un *alter ego* perfetto, che riassuma in sé tutte le altre identità, la scelta di una sola lingua sembra impossibile: nessuna è capace di esprimere la totalità e la complessità dello scrittore bilingue.

Nel corso del nostro lavoro abbiamo osservato nei due autori la tendenza comune alla ripresa infinita della propria opera che finisce per restare incompiuta: essa potrebbe difatti diventare sempre “altra” in un'altra lingua. Questa tendenza è il riflesso del desiderio di «dire» il loro mondo che si scontra con l'impossibilità di una perfetta comunicazione e rivelazione. Lo scrittore, attraverso l'autotraduzione, sceglie di proporre più versioni di un testo che si succedono e coabitano come altrettante «versioni definitive»,

allo stesso tempo simili e differenti, che annullano ogni gerarchia. È costante nello scrittore la ricerca di nuovi modi di espressione; questo bisogno si esalta nella scrittura tra le lingue e si estende – nel caso dei nostri autori – anche ad altri linguaggi: la pittura, la musica, il teatro e il cinema.

La scrittura dei fratelli de Chirico si è rivelata così un ampio campo di indagine delle problematiche intertestuali del bilinguismo. La loro opera è caratteristica di un'epoca, o meglio, si potrebbe dire, è paradigmatica del conflitto inerente all'essere tra due lingue. In questo senso essa si rivela un nodo cruciale di investigazione delle problematiche identitarie che costituiscono il *leitmotiv* della cultura europea del '900.

L'esperienza del bilinguismo, vissuta come ricerca identitaria dell'artista, *déraciné* perché nato all'estero, o *dépaysé* nella sua stessa nazione, diviene difatti desiderio di rifondazione dell'«Io» intellettuale in un contesto culturale che trascende l'esperienza biografica per proiettarsi in una dimensione sovra storica e sovra intellettuale.

Come ultimo punto ci teniamo a precisare che il nostro lavoro di analisi e di lettura della scrittura dei fratelli de Chirico ha comunque dei limiti oggettivi, data anche la settorialità degli studi, che ha reso necessario conferire al nostro lavoro un taglio diacronico, soprattutto nel caso di de Chirico la cui opera letteraria manca ancora di un'analisi sistematica.

RESUMÉ

RÉSUMÉ

INTRODUCTION.....	325

1. GIORGIO DE CHIRICO: ECRITURE BILINGUE ENTRE FRANÇAIS ET ITALIEN

1 – Giorgio de Chirico entre France et Italie	335
1.1. D'Athènes à Paris	335
1.2. Sources	337
1.3. Écriture bilingue entre publications, inédits et brouillons	340
1.3.1. Questions méthodologiques	343
1.4. De Paris à Ferrare pour une analyse transversale (1911-1918)	344
1.4.1. Thématiques et mots clés récurrents : un processus par opposi- tion.....	344
1.4.2. D'autres recurrences entre français et italien	350
1.5. Des poèmes au roman : <i>Hebdomeros/Ebdomero</i>	351
1.5.1. Aux limites du <i>presque-même</i>	356
1.6. Les poèmes bilingues	358
1.6.1. <i>Vale Lutetia/Salve Lutetia</i>	358
1.6.2. Du deuxième séjour à Paris aux années 1970 : traductions, ré- écritures et variations	361
1.7. Conclusions	363

2. ALBERTO SAVINIO ECRITURE BILINGUE ENTRE FRANÇAIS ET ITALIEN

2 – Alberto Savinio entre France et Italie	366
2.1. Questions méthodologiques et sources.....	366
2.2. Écriture bilingue.....	368
2.3. Le premier séjour parisien: <i>Le drame et la musique</i> et <i>Les</i> <i>chants de la Mi Mort</i>	371
2.4. Les premiers textes italiens : entre gallicismes et incertitudes syntaxiques.....	376
2.4.1. <i>Hermaphrodito</i>	377
2.5. Le projet <i>Vita di Mercurio</i>	380
2.5.1. <i>Vita dei fantasmi / Vie des fantômes</i>	381
2.5.2. Pour une confrontation : <i>Introduction à une vie de Mercure</i> et <i>Hermes Skeptómenos/La statua pensante</i>	384
2.5.3. Variations et variantes.....	387
2.5.4. Un projet pour le cinéma : <i>Vita di Mercurio</i>	388
2.6. L'expérience de l'autotraduction.....	393
2.6.1. <i>Vere metamorfosi di Ovidio/Les Vraies Métamorphoses d'Ovide</i>	394
2.7. Conclusions	398

3. GIORGIO DE CHIRICO ET ALBERTO SAVINIO : LA COLLABORATION A «LA VRAIE ITALIE»

3 – «La Vraie Italie»	401
3.1. LA «VRAIE ITALIE». <i>Organe de liaison intellectuelle entre l'Italie et les autres pays</i>	401
3.2. Parabole d'un projet : intentions, espérances et illusions	403
3.2.1. De Chirico et Savinio : l'importance du rapport avec Papini entre 1916 et 1920	404
3.3. La «La Vraie Italie» et ses protagonistes, une question d'identité.....	407
3.3.1. Ecritures confrontées : les articles de Papini, Savinio et de Chirico	408
3.3.2. Portraits d'auteur	412
3.4. Conclusions	423
CONCLUSIONS	427
BIBLIOGRAPHIE	433

INTRODUCTION

L'observation que «celui qui connaît deux langues connaît forcément deux cultures aussi, donc le passage difficile de l'une à l'autre, et la douloureuse relativisation de l'une par l'autre»⁶⁰⁰ a fait naître une série de réflexions sur l'écriture de Savinio, qui tire son origine de son séjour en France et qui se manifeste dans le balancement entre les langues. De cette expérience de l'entre-deux, la critique s'est toujours intéressée à trois moments précis: les premiers textes, *Les Chants de la mi-mort* et *Hermaphrodito* puis *l'Introduction à une vie de Mercure*, texte de 1929, et enfin certaines des traductions de 1938. Ce panorama fragmentaire, isolant les écrits français de la production italienne, semblait demander une étude plus complète pour discerner l'existence ou non d'une continuité entre ses débuts des années 1910 et la suite de sa production. Une chose nous a frappée, en étudiant les textes et les brouillons encore conservés dans les archives de l'auteur, précisément cette constance du travail entre français et italien, au sein même d'une production considérée comme *italienne*. Il fallait aller au delà des études partielles déjà achevées pour retracer les lignes transversales.

A ce titre, notre point de départ a été les textes de Marco Sabbatini (*L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*⁶⁰¹), et Luca Pietromarchi (*Dal*

⁶⁰⁰ Nancy Huston, *Nord perdu*, Arles, Acte sud, 2004, p 37.

⁶⁰¹ Marco Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*. Alberto Savinio dai *Chants de la mi-mort* a *Hermaphrodito*, Roma, Salerno, 1997.

*manichino all'uomo di ferro*⁶⁰²), qui ont étudié les œuvres de la première période, et nous ont ouvert la voie à une étude de la traduction tardive des *Chants de la mi-mort*, point de départ d'une lecture diachronique de son rapport aux langues (texte de 1914, traduction des années 1940). Toujours dans l'idée d'étudier l'œuvre dans sa continuité, le travail de Giuditta Isotti Rosowsky⁶⁰³ et Thomas Bernet⁶⁰⁴ sur l'*Introduction à une vie de Mercure* ainsi que l'étude des brouillons retrouvés dans les archives nous ont été précieux comme base d'analyse de la genèse du projet pour *Vita di Mercurio*. Ce panorama a été complété par l'analyse de l'expérience d'autotraduction de Savinio de certains textes publiés en France à partir de 1938, à la demande d'Henri Parisot. Ce corpus hétérogène nous a permis de révéler la présence constante du français, et la façon dont elle se développe au long de l'œuvre.

Cette expérience bilingue n'est pas isolée dans la génération née entre XIX^{ème} et XX^{ème} siècle qui vit dans la fascination pour la culture française, avec des auteurs comme Filippo Tommaso Marinetti et Giuseppe Ungaretti, bilingues de naissance, et Gabriele D'Annunzio, Ardengo Soffici ou Giovanni Papini, francophiles. Un écho particulier du parcours de Savinio est produit par son frère Giorgio de Chirico, peintre qui fait de la poésie un moyen *autre* de dire son monde. Leur formation, leur parcours européen conjoint leur a donné une connaissance privilégiée de plusieurs langues, qui se réalisera dans une écriture suspendue entre français et italien. Une même formation, donc, et un rapport différent à l'écriture font

⁶⁰² Luca Pietromarchi, *Dal manichino all'uomo di ferro. Alberto Savinio a Parigi (1910-1915)*, Milano, Edizioni Unicopli, 1984.

⁶⁰³ Giuditta Isotti Rosowsky, *Savinio, un auteur, deux écrivains*, in *De Marco Polo à Savinio. Ecrivains italiens en langue française*, études réunies par François Livi, Paris, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

⁶⁰⁴ Thomas Bernet, *L'ironie d'Alberto Savinio à la croisée des discours. Lecture sémiotique de l'«Introduction à une vie de Mercure» et d'«Achille énamouré mêlé à l'Evergète»*, Bern, Ed. scientiphyues européennes, 1999.

des *Dioscuri* un cas particulier du bilinguisme littéraire, qui pose la question du statut de la langue française dans leur œuvre respective. Dans le cas de de Chirico, il était nécessaire de déterminer un corpus au sein d'une œuvre lyrique fragmentaire, vu le nombre important d'inédits. L'accès à son œuvre a été permis par le travail de publication réalisé par Jean-Charles Vegliante (*Poèmes-Poesie*⁶⁰⁵) et Maurizio Fagiolo dell'Arco (*Il Meccanismo del pensiero*⁶⁰⁶), qui sont également les premiers à avoir proposé une analyse critique de ses textes. Après la lecture attentive de sa production lyrique, trois attitudes se sont imposées à notre attention. La récurrence de termes dans les premiers poèmes français des années 1910 et les poèmes italiens de Ferrare. La réécriture de textes lyriques français et italiens qui devient la base du roman français *Hebdomeros* (déjà signalée par Vegliante). Enfin, la façon dont la plupart de ses poèmes italiens des années 1970 naissent d'une précédente écriture française.

Le travail préliminaire sur le bilinguisme des deux frères de Chirico a attiré notre attention sur l'existence d'un même souci d'écriture entre les langues. Une fois dégagés les axes qui guident le discours bilingue de nos auteurs, nous nous sommes posé la question de leur rapport aux langues. Si chaque langue est porteuse d'une valeur au sein du texte, occupe une place dans le discours poétique, il est difficile de séparer la question linguistique d'une réflexion sur la place de la langue pour l'écrivain vu au moment où il décide de devenir *écrivain*. Dans le cas de nos auteurs, le nœud du rapport à l'écriture se joue à Paris et se poursuit en Italie. L'écriture n'est pas séparée du contexte. Elle s'inscrit dans un milieu, où elle cherche à trouver sa place. Le choix d'une langue est-il un choix

⁶⁰⁵ G. de Chirico, *Poèmes/Poesie*, présenté par J-Ch. Vegliante, Paris, Solin, 1981.

⁶⁰⁶ G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, présenté par Maurizio Fagiolo dell'Arco, Torino, Einaudi, 1985.

poétique, ou bien est-il plutôt déterminé par des raisons extérieures, historiques, culturelles ou politiques? Poser la question de la langue nous conduit aussi à nous intéresser à l'importance de Paris dans la construction des frères en tant qu'artistes. La capitale française était alors le centre de la vie artistique, le lieu d'éclosion des avant-gardes. Elle incarne le symbole de la ville moderne, née de ses cendres – qui exile le mythe décadent du «sombre Paris [...] / vieillard laborieux» (Baudelaire) et accueille «les inscriptions des enseignes et des murailles / les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent / [...] la grâce de cette rue industrielle» (Apollinaire). C'est ici que s'inscrivent les Italiens de Paris, artistes qui voient dans ce séjour une étape fondamentale dans leur formation, un exil volontaire et temporaire. La capitale française diffuse son influence dans toute l'Europe, les artistes doivent s'y confronter pour exister, dans ses murs ou loin d'elle. Lorsque la guerre éclate, il faut choisir son camp. La jeune nation italienne est en pleine affirmation, prête à renier le modèle d'une France qui reste, dans l'imaginaire collectif, une nation à égaler et à qui prouver sa valeur. L'image de Paris se transforme peu à peu jusqu'à représenter «l'envers unique de l'italianité»⁶⁰⁷. Être précisément bilingue français et italien dans ce contexte rend le choix nécessaire. On comprend alors qu'à ce moment là, la langue est chargée d'une survalueur : elle est une revendication identitaire avant que d'être un choix de poétique, et les frères de Chirico, à la fois bilingues et déracinés, se trouvent emportés par ce mouvement.

Le point de convergence de ce phénomène est leur participation à «La Vraie Italie». Cette revue est fondée en 1918, elle est l'incarnation du

⁶⁰⁷ Perette-Cécile Buffaria, *Paris dans les écrits autobiographiques de Giovanni Papini*, in «Revue des Etudes Italiennes», *Paris-Florence (1900-1920). Aspects du dialogue culturel*, n° 3-4, juillet-décembre 1997, Paris, Société d'études italiennes, 1997, p. 186.

⁶⁰⁷ Maria Pia De Paulis-Dalembert, *Giovanni Papini. Culture et identité*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007.

sentiment de frustration né en Italie après la guerre. Ecrite en français pour un public international, elle se veut la vitrine de cette jeune Italie moderne et ambitieuse. Comprendre la place des frères au sein de la revue nous permettra de faire le lien entre le bilinguisme littéraire et poétique et le bilinguisme en tant qu'instrument de l'affirmation identitaire.

Les études dédiées à «La Vraie Italie» sont assez réduites. Maria Pia De Paulis-Dalembert a ainsi consacré une étude à son fondateur (*Giovanni Papini. Culture et identité*⁶⁰⁸), et Paola Italia a, quant à elle, abordé le sujet de la collaboration de Savinio dans *Il pellegrino appassionato*⁶⁰⁹.

Tout au long de notre travail, nous nous sommes posée la question de ce que représente l'expérience du bilinguisme dans l'œuvre d'Andrea et Giorgio de Chirico. Depuis les origines d'une écriture née entre deux langues, jusqu'aux effets que celle-ci a eu dans leur œuvre toute entière, en passant par l'importance et la place donnée à chaque langue. La relation au français et à l'italien, qui ne se limite pas à exprimer des exigences expressives formelles mais se charge d'une signification existentielle, nous a entraîné à choisir un double registre de lecture de la problématique du bilinguisme, complétant l'analyse textuelle par une approche herméneutique.

La question textuelle

Notre travail d'analyse sera fondé sur l'étude de quelques textes exemplaires, à travers lesquels nos auteurs mettent à l'épreuve leur écriture entre les langues, qu'il s'agisse d'une écriture mêlant les langues au sein d'un texte, ou les juxtaposant d'un texte à l'autre. Ce qui nous appellera bilinguisme en littérature.

⁶⁰⁸ Maria Pia De Paulis-Dalembert, *Giovanni Papini. Culture et identité*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2007.

⁶⁰⁹ Paola Italia, *Il pellegrino appassionato*, Sellerio, Palermo, 2004.

Pour de Chirico, il s'agira de prendre en considération des poèmes, français et italiens, choisis dans l'ensemble de son œuvre comme révélateurs de l'acte créateur. Pour Savinio, nous avons choisi au sein de sa prose des textes qui ont eu plusieurs vies dans le travail alternant français et italien. La question du bilinguisme intéresse la critique dans le champ philosophique, sociologique, pédagogique ou psychologique, autant que linguistique. Chaque domaine apporte un éclairage différent sur le phénomène, et le point de vue linguistique, qui nous concerne directement, s'est développé autour des problématiques liées à la traduction, autrement dit aux «relations de signification» entre systèmes linguistiques différents (Vegliante). L'existence de ces textes entre les langues peut être vue comme la réponse au «scandale de la traductibilité», l'œuvre littéraire bilingue semble résoudre et dépasser la question de la perte de sens inévitable dans la traduction.

Dans le passage d'une langue à l'autre, il est seulement possible de dire «presque» la même chose. Le cas de deux langues voisines, aux racines communes, comme le sont l'italien et le français pose le problème des ressemblances trompeuses: la différence entre la langue mienne et la langue autre est à la fois subtile et profonde. Se pose alors la question du sens comme «presque-même», comme le définit Vegliante. Ce terme nous servira précisément à désigner cette impossibilité à dire la même chose, conséquence de la non correspondance des divers systèmes linguistiques. Nous verrons comment ce *presque-même* se manifeste dans l'œuvre bilingue des frères de Chirico et comment le travail dans l'entre-deux interlinguistique, défini aussi comme *entrelangue* (Vegliante) modifie les textes.

Dans l'indécision temporaire où se trouve le locuteur bilingue-traducteur se développe un «sens naissant», qui est porteur «de toutes les formes

possibles pour les deux systèmes en contact dans l'entrelangue»⁶¹⁰. Si a priori la traduction est dégradation, perte ou ajout de sens, on se penchera sur ce qu'on appellera à la suite de Vegliante «l'effet-traduction», cet effet de l'entrelangue qui «permet d'échapper à la paralysie des impossibilités sémantiques et de comprendre *du point de vue du système* – non en terme de profit et perte – comment la traduction constitue un accroissement de la langue»⁶¹¹. Cet effet-traduction naît au sein de l'opération de traduction, précisément de son «effort pour faire «dire» à une langue, jusqu'à sa limite, ce que l'entre-deux interlinguistique donne à «penser»»⁶¹².

La question herméneutique

Si l'approche textuelle place le presque-même au cœur du problème du bilinguisme, ce dernier implique aussi la dialectique entre le «Je» et l'«Autre». Être dans une autre langue entraîne aussi une façon de vivre, de penser et d'observer le monde, qui oblige l'écrivain à se mettre en question dans la rencontre avec l'autre. L'écrivain se construit comme tel dans la recherche de son style, de sa voix; la question se pose chez l'écrivain qui a plusieurs langues à sa disposition: a-t-il plusieurs «Je», plusieurs identités? Ecrire dans une langue, serait donc mettre en scène un de ses «Je». Le choix d'une langue «autre», lorsqu'elle devient la langue de l'*alter ego* poétique, permet à l'écrivain de se retrouver dans une position privilégiée pour se confronter à l'altérité du soi.

Cette confrontation demande au niveau linguistique une étude de sa portée dans les textes, mais pose aussi la question de la signification de l'usage de chacune de ces langues.

⁶¹⁰ Jean-Charles Vegliante, *D'écrire la traduction*, Paris, Presse de la Sorbonne-Nouvelle, 1996, p. 55.

⁶¹¹ *Id.*, p. 44.

⁶¹² *Ibidem.*

Au cours de notre étude diachronique de l'œuvre des auteurs, nous serons amenées à observer les évolutions de leur bilinguisme, son origine et son développement. Celui-ci est marqué par l'évolution de leur rapport à la France, que nous devons rappeler en détails pour comprendre jusqu'à quel point cette relation a pu affecter leur écriture entre les langues. Celles-ci sont toujours, et tout particulièrement à ce moment de l'histoire européenne, liées à un pays et à une culture : la question identitaire et la façon dont elle se constitue dans le registre linguistique ou conditionne celui-ci.

L'être entre les langues

La complexité de ces deux questions, ainsi que l'ampleur du sujet, nous ont imposé des choix précis dans le parcours à suivre. Dans les deux premiers chapitres du travail, nous nous sommes occupées du problème du bilinguisme chez les deux auteurs. Celui-ci s'est posé d'abord au niveau personnel de connaissance des deux langues, mais également dans la fréquence des recours à l'une ou l'autre langue, et la place de chacune dans leur œuvre. Nous avons choisi d'analyser les textes les plus représentatifs de ce parcours, qui commence dans les années 1910 et se termine dans les années 1950 pour Savinio et dans les années 1970 pour de Chirico. Dans un dernier chapitre, nous avons essayé de nous pencher sur un moment précis de cette alternance entre français et italien, le moment où ils décident de s'insérer dans le milieu culturel de l'Italie. C'est ainsi que nous avons choisi d'analyser leur collaboration à «La Vraie Italie», qui nous a permis d'essayer de comprendre la survalorisation attribuée aux langues à ce moment, et l'importance de celles-ci dans l'affirmation en tant qu'artiste, qui implique aussi la question identitaire.

CHAPITRE I

GIORGIO DE CHIRICO ENTRE FRANCE ET ITALIE

1.1. D'Athènes à Paris

Dans une notation autobiographique, écrite à la troisième personne, Giorgio de Chirico résume ainsi sa formation artistique,

A dodici anni frequentava già un corso di disegno in Atene, e si dedicava con ardore alla copia delle statue classiche [...]. Questo lungo tirocinio giovò moltissimo al giovane artista [...]. A sedici anni, mortogli il padre, de Chirico viene in Italia e si stabilisce a Firenze [...]. Però, benché attirato dalla grande arte dei musei fiorentini, non è persuaso del valore scolastico dell'accademia di belle arti [...] e a diciott'anni parte per la Germania. Per tre anni lavora indefessamente [...]. A ventun'anni, stanco di Monaco e già in possesso di possibilità pittoriche non comuni, torna in Italia ove trascorre ancora un paio d'anni tra Firenze e Milano, senza però mai esporre, senza mai immischiarsi in combriccole e cenacoli artistici, ma lavorando e studiando continuamente. Nel 1911 si reca a Parigi e là finalmente si decide a farsi conoscere⁶¹³.

Si Athènes est le “scenario dell'anima” – le paysage de l'âme – et Munich est le “strumento della cultura”⁶¹⁴ – l'instrument de la culture, Paris représente «la città per eccellenza dell'arte e dell'intelletto»⁶¹⁵. Quand de

⁶¹³ G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, op. cit., p. 74. Il s'agit de la préface manuscrite à l'autobiographie qui aurait dû être publiée en 1919 dans un volume de «Valori Plastici».

⁶¹⁴ A travers ces deux définitions d'Athènes et de Munich, Giovanna dalla Chiesa explique – déjà dans le titre de son essai – la valeur symbolique des deux villes pour de Chirico (Giovanna dalla Chiesa, *Verso i luoghi di formazione. Atene: scenario dell'anima - Monaco: strumento della Bildung*, incluso nel catalogo *De Chirico*, Venezia, 1988, pp. 50-58).

⁶¹⁵ De Chirico, *Vale Lutetia*, in *Il Meccanismo del pensiero*, op. cit., p. 271.

Chirico arrive dans la capitale française, sollicité par son frère⁶¹⁶, il est déjà détenteur d'un vaste bagage culturel.

Comme de Chirico le raconte dans ses Mémoires, sa formation a été très tôt confiée à des enseignants privés⁶¹⁷, qui s'occuperont entre autre de l'apprentissage linguistique (français et allemand en plus du grec et de l'italien).

De la première période d'études restent des témoignages fragmentaires⁶¹⁸ des intérêts variés des jeunes de Chirico. Pendant les années à Munich de Chirico perfectionne sa formation d'artiste et Savinio son talent de musicien. Toujours dans la période qui précède l'arrivée à Paris, le séjour à Milan⁶¹⁹ représente un moment significatif pendant lequel ils commencent la lecture et l'étude de Friedrich Nietzsche (en traduction française) et d'Arthur Schopenhauer (en italien), mais très probablement aussi de Giacomo Leopardi et d'Otto Weininger. En littérature italienne ils s'intéressent aux classiques ainsi qu'à certains contemporains : Luigi Pulci, Ludovico Ariosto, Dante Alighieri, Vittorio Alfieri, Alessandro Manzoni, Ugo Foscolo et Silvio Pellico.

C'est avec ce bagage culturel que de Chirico arrive à Paris. Mais, comme l'affirme Roos, malgré les intérêts pour les "études italiennes" pendant les «mesi trascorsi a Milano e Firenze [...]»; l'autorappresentazione di un artista permeato da una tradizione genuinamente italiana risulta solo in un tempo successivo⁶²⁰. En effet, le séjour à Paris est caractérisé par le

⁶¹⁶ De Chirico, dans ses *Memorie*, écrit: «Da Parigi mio fratello ci scriveva di venire; diceva nelle sue lettere che infatti era una città piena di vita, di movimento, di gente intelligente e che anch'io, nel mio interesse, avrei dovuto andare a Parigi», in de Chirico, *Memorie della mia vita*, Bologna, Bompiani, 2008, p. 80.

⁶¹⁷ *Id.*, p. 34.

⁶¹⁸ Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio*, op. cit., p. 24.

⁶¹⁹ Le séjour débute entre mai et juin 1909 et se termine en janvier 1910, suivi par le séjour à Florence.

⁶²⁰ Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio*, op. cit., p. 258.

contraste entre la “deutsche stimmung” et l’“esprit français”. En tant qu’intellectuel et artiste de Chirico se revendique de formation et de culture allemande, comme le confirme la profonde impression que lui ont laissée la peinture d’Arnold Böcklin et la philosophie de Friedrich Nietzsche, les deux références de sa poétique métaphysique qui commence à prendre forme en 1909.

Paris n’est pas seulement la ville de son début artistique, mais aussi de son début littéraire. En fait, de Chirico commence à composer en français ses premiers poèmes, sous l’influence de Guillaume Apollinaire⁶²¹, le premier d’ailleurs à définir sa peinture avec le terme « métaphysique ».

Les expérimentations linguistiques du poète pour une image-parole et celles des artistes réunis autour de la revue «Les Soirées de Paris» fascinent et encouragent le jeune de Chirico.

1.2. Sources

Henri Parisot et André Pieyre de Mandiargues ont été les premiers qui ont cherché à organiser d’une façon systématique l’œuvre littéraire de de Chirico. Parisot a publié en français les textes les plus importants : de *Deux fragments inédits* (1938) à la nouvelle version d’*Hebdomeros* (1964). Mandiargues s’est consacré quant à lui à la traduction de quelques poèmes.

A la suite de ces premières publications : *Poésie-Poèmes*⁶²², sous la direction de Carmine Siniscalco et notes de Maurizio Fagiolo dell’Arco ; *Poèmes-poésie*⁶²³, sous la direction de Jean-Charles Vegliante. En outre,

⁶²¹ G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, op. cit., p. 86.

⁶²² G. de Chirico, *Poesie-Poèmes*, Studio S Arte Contemporanea, Roma 1980 et 1983. Il s’agit d’un recueil de textes lyriques, publiés et inédits, accompagné par des dessins et des reproductions des tableaux de de Chirico.

⁶²³ G. de Chirico, *Poèmes-poesie*, a cura di J-Ch. Vegliante, Paris, Solin, 1981. Cet ouvrage, dont le titre renvoie au précédent recueil, est enrichi par la présence de deux importants groupes

ce dernier a été le premier critique à mettre en évidence le lien important entre les poèmes qui précèdent *Hebdomeros* et le roman qui, dit-il, «est largement le résultat d'une semblable opération de récupération, à partir des textes»⁶²⁴. Il a montré les quelques coïncidences textuelles entre les poèmes et le roman, sur lesquelles notre réflexion et notre analyse vont se fonder. Encore, *Il Meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia*⁶²⁵, sous la direction de Maurizio Fagiolo dell'Arco; *Scritti/I (1911-1945). Romanzi e scritti critici e teorici*⁶²⁶, sous la direction d'Andrea Cortellessa, premier volume d'un ensemble qui entend republier les œuvres complètes de l'artiste. Enfin, le dernier numéro de la revue «Metafisica»⁶²⁷ qui inclut une nouvelle édition de tous les poèmes en vers et en prose.

Tous les recueils cités reprennent l'œuvre poétique publiée sur différentes revues, mais aussi des inédits tirés des Manuscrits Eluard-Picasso⁶²⁸ (1911-1915) et Paulhan⁶²⁹ (1911-1915).

d'inédits. Le premier groupe est signalé par Ester Coen; Le deuxième a été retrouvé, grâce à la disponibilité de Jacqueline F. Paulhan, par Jean-Charles Vegliante qui en avait proposé une publication partielle sur le numéro 238 de la revue «Les Langues Néo-Latines» en 1981.

⁶²⁴ Jean-Charles Vegliante in G. de Chirico, *Poèmes-Poesie*, op. cit. p. 10.

⁶²⁵ G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, sous la direction de Maurizio Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino, 1985. Ce texte inclut un nombre restreint de poèmes par rapport aux recueils précédents, et présente un panorama de la production littéraire et critique de de Chirico.

⁶²⁶ G. de Chirico, *Scritti/I (1911-1945). Romanzi e scritti critici e teorici*, sous la direction d'Andrea Cortellessa, Milano, Bompiani, 2008.

⁶²⁷ «Metafisica». Quaderni della fondazione Giorgio e Isa de Chirico, n.7/8, anno 2007-2008, Pictor O srl, Firenze, Le Lettere, 2008. Ces textes ont été «a più riprese pubblicate dall'autore, sia quelle comparse su varie pubblicazioni edita dopo la sua scomparsa, sia quelle sino a oggi inedite» (p 506).

⁶²⁸ Les manuscrits, ayant appartenu au poète Paul Eluard et à Picasso, sont conservés dans les Fonds Picasso au Musée National Picasso de Paris. Les manuscrits sont constitués de quarante-huit pages sur feuilles de différents formats. Il s'agit de textes, souvent effacés, exercices linguistiques et d'environ trente dessins.

⁶²⁹ Les manuscrits Paulhan, en langue française, ont appartenu à Jean Paulhan et ils sont actuellement conservés par ses héritiers. Ils remontent à la première période parisienne de de Chirico et se constituent d'un groupe de «poèmes en prose».

Nous allons procéder à l'analyse du corpus poétique en reprenant les trois périodes proposées par Vegliante. Celui-ci identifie certains moments précis de son parcours artistique. La première période, qui inclut les poèmes composés dans les années 1910 à Paris, correspond aussi à la période la plus riche (on pourrait à son tour la subdiviser en deux sous-périodes: la première entre 1911 et 1913; la deuxième entre 1914 et 1919). La deuxième période inclut les poèmes écrits dans les années 1920 à Ferrare qui se caractérisent par un nombre important de références au groupe précédent. La troisième période inclut les poèmes composés des années plus tard, à partir de 1970. Ce groupe, même s'il est le plus réduit, n'est pas le moins intéressant : il comprend quelques poèmes composés directement en français, mais surtout des traductions et compositions en italien élaborées à partir de poèmes français antérieurs. Ces dernières compositions nous inciteront à nous pencher sur une manifestation récurrente du bilinguisme de de Chirico : l'habitude, régulière dans sa création poétique, d'écrire en français un premier jet qu'il reprend et traduit pour aboutir à un texte italien. Cette tendance témoigne du travail constant sur des textes remaniés à plusieurs reprises, et dont il nous laisse plusieurs versions. Comme observe Vegliante «la lente élaboration des leçons et variantes – permet de suivre le développement, l'épanouissement et le dépérissement de ces quelques signes raréfiés»⁶³⁰, de ces signes mystérieux et métaphysiques à “tourner et retourner” de chaque côté.

Notre analyse, à travers des exemples choisis des différentes périodes de composition, se propose de mettre en évidence l'écriture bilingue de de Chirico.

⁶³⁰ G. de Chirico, *Poèmes-poesie*, op. cit., pp. 10-11.

1.3. Écriture bilingue : entre publications, inédits et brouillons

Dans un texte du 1943 de Chirico réaffirme l'idée fondamentale de sa poétique métaphysique: penser par images,

Benché si pensi sempre, benché il nostro cervello non smetta mai di pensare, noi sappiamo benissimo cos'è il pensiero e come esso si esprime.

Noi non pensiamo in nessuna lingua per il semplice fatto che non pensiamo con delle parole e che la parola. [...] Tutte le cose ed i fenomeni esistenti che sono stati visti dall'uomo, si sono impressi nel suo spirito sotto forma di immagini, prima che la parola fosse stata trovata per designarli⁶³¹.

Si l'on pense par images, la peinture est, ainsi que l'affirme Aristote⁶³², l'expression la plus efficace et la plus directe. Mais la parole poétique n'est elle pas image ? L'œuvre de de Chirico vit dans la dépendance réciproque entre poésie et peinture déjà théorisée par Horace avec la formule

⁶³¹ G. De Chirico, *Discorso sul meccanismo del pensiero*, in *Il meccanismo del Pensiero*, Einaudi, Torino, 1985, p. 408.

⁶³² Comme observe Alessandro Linguisti in *Immagine e concetto in Aristotele e Plotino*: «Aristotele possiede [...] un'opinione ben definita per quanto riguarda il nesso tra immagine e concetto [...]: agli esseri umani risulta impossibile pensare senza immagini, sia che con «pensiero» si intenda l'apprensione intellettuale – l'intuizione diretta – dei singoli concetti o nozioni (*νοήματα*), sia che con esso si intenda il ragionamento, il procedimento discorsivo, che si realizza attraverso la connessione di concetti (*συμπλοκή νοημάτων*). Ad ogni concetto si accompagna infatti l'immagine, la rappresentazione mentale di tipo eminentemente visivo (*φάντασμα*), corrispondente; mentre il *νόημα*, «concetto» o «nozione» che viene tradotta in immagine, è per parte sua il contenuto mentale che deriva dall'apprendimento dell'essenza di un certo genere di cose, ossia l'oggetto mentale che sta per l'oggetto reale esterno colto nel suo *εἶδος* universale. [...] Nel settimo capitolo del *De anima* si afferma inoltre che «l'anima non pensa mai senza un'immagine» (*οὐδέποτε νοεῖ ἀνευ φάντασματος ἢ ψυχῆς*) (431a 16-17) e che «la facoltà intellettuale pensa le forme nelle immagini» (*τὰ μὲν οὖν εἶδον τὸ νοητικὸν ἐν τοῖς φάντασμασι νοεῖ*) (431b 2); mentre il capitolo immediatamente successivo, l'ottavo, si conclude in questo modo (432a 3-12): «[...] quando uno pensa qualcosa, pensa necessariamente insieme una qualche immagine». Le texte cité est extrait de *Immagine e concetto in Aristotele e Plotino* di Alessandro Linguisti, in *Incontri triestini di filologia classica*, IV – 2004 – 2005. *Atti del convegno Internazionale Phantasia. Il pensiero per immagini degli antichi e dei moderni*, sous la direction de Lucio Cristante, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2006, pp. 69-70.

«ut pictura poesis»⁶³³ (*Ars Poetica*). La peinture se change, en fait, en parole poétique, l'image visuelle est transformée en image verbale. De Chirico procède ainsi à deux traductions (intersémiotique et interlinguistique) d'une même idée, constamment redoublée dans l'écriture bilingue.

De Chirico compose la plupart de ses poèmes en français. Son séjour à Ferrare constitue une exception, une période de composition en italien qui sera interrompue par la suite au début de son deuxième séjour à Paris. Même ses deux romans *Hebdomeros* et *Monsieur Dudron* sont écrits en français, puis traduits en italien. Dans les essais, au contraire, les deux langues s'alternent, en fonction de la destination du texte.

Contrairement aux apparences, de Chirico n'est pas un écrivain bilingue par nécessité⁶³⁴, mais plutôt par un choix conscient. En effet, il montre sa prédilection pour le français comme langue d'expression de son Je lyrique : sa production toute entière le confirme. Quand il reprend et traduit d'une langue à l'autre il semble vouloir expérimenter les limites du *presque-même* dans la dimension de l'*entrelangue*. L'autotraduction transfère dans l'écriture un des caractères distinctifs de sa poétique : la répétition.

L'aventure du Je lyrique commence avec l'arrivée à Paris, à une époque où la publication n'est pas sa préoccupation. De Chirico se veut peintre

⁶³³ «Ut pictura poesis. Erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; / Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, / Iudicis argutum quae non formidat acumen; / Haec placuit semel, haec deciens repetita placebit» (vv. 361-365) Orazio, *Epistole e Ars Poetica*, Feltrinelli, Milano, 2008, p. 185. Comme observe Rensselaer W. Lee, en fait, «la poésie devrait être comparée à la peinture, qui comporte non seulement un style de détail exigeant un examen rapproché, mais aussi un style large, impressionniste, qui ne plaît que lorsqu'on regarde de loin», in Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture : XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula, 1967, p. 13.

⁶³⁴ La frontière entre nécessité et volonté, en fait, devient immédiatement vague si l'on observe que certains poèmes français de l'époque d'*Hebdomeros* (*Bataille antique*, *Lassitude*, *Souvenir d'enfance*) sont publiés seulement en 1933 dans la revue de Gênes «Circoli» et que six autres poèmes français sont publiés en 1936 dans la revue de Longanesi «L'Italiano».

avant tout et ses textes sont le reflet poétique de sa recherche picturale^{*}. Par la suite, il ne publiera qu'en 1916 alors qu'il est en Italie, influencé par le milieu intellectuel et artistique de Florence. Il explique sa démarche de peintre-poète dans une lettre à Papini,

Per me sarebbe cosa importantissima anzitutto per il principio d'un'attività nuova, in 2° luogo perché quei frammenti sono strettamente collegati a un insieme di *sentimenti* per chiamarli così, nei quali vivo qui a Ferrara e che materializzo in pittura⁶³⁵.

De Chirico se situe ainsi dans le courant fragmentiste initié par Ungaretti dans la revue «La Diana»^{*}.

Il ne faut pas sous-estimer l'influence, soulignée par Fagiolo dell'Arco, que les premières publications de Savinio ont pu avoir sur le désir de de Chirico de se faire connaître à son tour comme poète. Notons ainsi que la toute première publication de l'artiste est une citation dans «*Frara*» città del Worbas de son frère Savinio, parue en 1916 dans «La Voce».

Les publications de de Chirico resteront toujours irrégulières, parfois espacées de plusieurs années^{*}. Cela changera uniquement dans les années 1970 avec *Tic di Guelfo, ovvero Capricci a volo Giorgio De Chirico, Guelfo e gli amici volanti*⁶³⁶, qui est une édition rétrospective des poèmes⁶³⁷ de l'auteur.

^{*} Pour le développement de la question voir la version italienne (pp. 26-27). Toutes les notations en astérisque renverront désormais à la version italienne.

⁶³⁵ Lettera di de Chirico a Papini del settembre 1916 in Maurizio Calvesi, *La Metafisica schiarita. Da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Milano, Feltrinelli editore, 1982, pp. 143-144.

^{*} Pour les liens avec le fragmentisme voir pp. 27-28.

^{*} Pour les détails de publications voir pp. 29-30.

⁶³⁶ *Tic di Guelfo, ovvero Capricci a volo Giorgio De Chirico, Guelfo e gli amici volanti*, Fabriano, Museo internazionale d'arte moderna Studio l'orologio, 1979. Il s'agit d'un volume d'art résultant de l'amitié et de la collaboration entre Guelfo Bianchini et Giorgio de Chirico.

⁶³⁷ Les poèmes publiés sont : *Réveil d'après-midi, Forêt de ma vie, Crépuscule, Souvenir d'enfance, Bataille antique, La mort mystérieuse, La morte misteriosa, Vita, vita, grande sogno misterioso!, Il signor Govoni dorme, Epodo, Visione, Esortazione, Enigma, Casa, Costatazione, Domanda, Domenica e Per non pensare a tante amoralità*.

1.3.1. Questions méthodologiques

Si l'on analyse la période 1911-1915 (Paris) et 1916-1918 (Ferrare) de l'œuvre poétique de de Chirico, on assiste au développement simultané de sa réflexion métaphysique dans le signe linguistique et dans le signe pictural. Cela est révélé par la constance de certaines oppositions qui prennent leur source dans la peinture : lumière/obscurité, jour/nuit, sommeil/veille, intérieur/extérieur, silence/bruit. La dimension imaginaire de sa vision poétique est structurée autour du principe de contradiction. Il revendique l'identité des opposés comme voie d'accès à la compréhension de l'énigme de la révélation.

L'autre figure fondatrice de sa poétique étant la répétition* jusqu'à l'obsession de quelques mots clés.

Si l'on analyse certains poèmes français et italiens on voit que c'est la poésie qui est la source du roman *Hebdomeros*. L'analyse comparée des poèmes et du roman nous a permis aussi d'observer le travail d'autotraduction génétique pour aboutir au roman et l'autraduction éditoriale pour qu'*Hebdomeros* devienne *Ebdòmero*.

L'auteur apporte des variations déterminées principalement par les caractéristiques de chaque langue. La recherche de rythme détermine les changements sémantiques. La traduction est intégrale, dans le sens où l'on trouve peu de contaminations linguistiques. Enfin, il faut souligner la récurrence, dans les poèmes comme dans le roman, des figures de la répétition (anaphore et anadiplose).

Si l'on analyse les poésies bilingues qui naissent en français on observe une double attitude dans les choix de traduction de l'auteur. Dans certains cas, de Chirico procède à une traduction littérale et, dans d'autres, à une réécriture du texte originel.

* Pour le détail sur les mécanismes de répétition (microtextuel et macrotextuel) voir p. 32.

1.4. De Paris à Ferrare, pour une analyse transversale (1911-1918)

A ses débuts, de Chirico tourne sa recherche vers l'exploitation des oppositions des contraires et les différentes figures de la répétition. A partir du 1914 apparaît une nouvelle phase de sa poétique dans laquelle il se présente comme l'oracle qui transpose sur la toile et dans ses vers l'énigme métaphysique des objets “étranges” et “bizarres”. Il reste, cependant attaché au vers libre qui alterne avec la prose poétique.

En 1916, à Ferrare, son écriture se fait plus expérimentale avec une recherche sur le croisement des langues* et les néologismes. Il alterne un style élevé avec un style plus simple, mais il introduit aussi des thématiques différentes. Les références aux tableaux se font plus rares, ainsi que la répétition insistante des mots clés.

1.4.1. Thématiques et mots clés récurrents: un processus par oppositions

Nous proposons ici un tableau synthétique de certains mots clés qui structurent les poèmes de de Chirico à travers des oppositions thématiques* :

* Pour des exemples on renvoie à l'analyse des poèmes *Canzone* et *Viaggio*, voir pp. 36-38.

* Nous avons limités les nombres de nos exemples et choisi une approche schématique. Pour une analyse complète voir pp. 38-50.

Lumière/obscurité et jour/nuît

Nuît (ou soir):

- atmosphère nocturne, sombre, source de mystère, de solitude et d'angoisse :
 - *Espoirs*: «J'ai revu cette **nuît** de printemps et de cadavres»
 - *Cours, cours*: «Oh la solitude de la **nuît**/ [...] l'affreux mystère des étoiles»

- méditation et de révélation :
 - *Espoirs*: «Il comprend tout et la **nuît** à la lueur d'une lampe fumante / [...] Il écrit des lettres d'amour tristes et ardentes»
 - *Il signor Govoni dorme*: «Tutta **notte** egli ha vegliato»

- opposition entre la veille et le sommeil :
 - *Une vie*: «la locomotive qui siffle dans la **nuît**» ; «l'enfant réveillé dans l'heure la plus profonde de la **nuît**» ; «La **nuît** [...] il allume sa bougie»
 - *L'arcangelo affaticato*: «Città di cui la vita stridente canta **notte** e giorno»

- passage vers un nouveau jour avec ses ombres, ses attributs et sa vie nocturne
 - *Ce jour-là*: «et vers le **soir**, quand l'ombre du phare sera longue sur la jetée»
 - *La notte misteriosa*: «Ma venne la **sera** e si fusero i volumi e le forme»; «cantava come canta l'usignolo innamorato / nella **notte** di luna»; «La **notte** è lunga...»

Jour (ou lumière artificielle):

- lieux ensoleillés
 - *Espoirs*: «la place pleine de soleil» =* *Ce jour-là* : «la place pleine de soleil »
 - *Août 1911* : «grandes places ensoleillées» → *L'arcangelo affaticato* : «piazze soleggiate»

* Légende des symboles utilisés: = signifie "est égale à", "équivalent à"; → signifie "devient", "est traduit par"; ↔ signifie "en opposition à".

Mais c'est l'ombre qui s'oppose avec plus d'insistance à l'obscurité et à la nuit.

- change sa forme :
 - *Cours, cours*: «ton **ombre** s'allonge derrière toi»
 - *Il signor Govoni dorme*: «ché il sole già scende, e **l'ombre** / già lunghe si fanno più lunghe»

- les attributs du temps (répétition verbe "allungarsi/s'allonger" et adjectif "lungo/longue") :
 - Ce jour-là* : «et vers le soir, quand **l'ombre du phare sera longue** sur la jetée» → *Il signor Govoni dorme*: «ché il sole già scende, e l'ombre / **già lunghe si fanno più lunghe**»

- mystère des géométries:
 - La mort mystérieuse* : «Leurs ombres tracent sur le sol des **rectangles**, / des **carrés**, des **trapèzes** noirs» → *La notte misteriosa*: «**La geometria delle ombre** straziava il cuore»

A l'élément nocturne, au moins dans les poèmes français, se lie une des thématiques les plus récurrentes des tableaux de cette période : le train,

- *Une vie*: «la **locomotive** qui siffle la nuit sous la voute glacée et les étoiles»
- *Cours, cours* : «les sifflements des **trains** là-bas derrière les murs sous l'affreux mystère des étoiles»
- *De ma fenêtre* : «la nuit la **locomotive** sifflait»
- *Sentiment africain* : «fête du soir [...]. /**Train** qui passe : énigme»
- *Qui m'a montré* : «dans la ville endormie à midi./[...] Au carrefour de la ville le **train** haletant siffle»

Le train, ou par synecdoque la locomotive, est présent comme une créature nocturne (sauf dans les cas de *Août 1911*, *Une fête* et *Qui m'a montré*) qui se manifeste dans le noir, dont le passage peut être entendu au loin. Dans les poésies italiennes le train est présent seulement dans deux textes: *Viaggio* et *L'arcangelo affaticato*, où la symbolique est nuancée.

Dans les poèmes de Ferrare le train semble avoir été substitué par le bateau (*pacobotto*, *vascello* ou *kajak*). Cette substitution au niveau symbolique a des implications intéressantes :

- *Canzone*: «sui mari / il **kájak** vogherà»
- *Frammento*: «La mia finestra è un boccaporto di **nave**»
- *Viaggio*: «Penso a un **pacobotto** che fa carbone a Teneriffa»
- *L'arcangelo affaticato*: «La mia camera è un bellissimo **vascello** ove posso fare viaggi avventurosi, degni d'un esploratore testardo»

Le train ainsi que le bateau (ou mieux le *pacobotto* ou *paccobotto*, termes fréquents, inventés par l'auteur sur le calque du français «paquebot») sont des moyens de transport. De Chirico destine le train à une immobilité hors du temps que les tableaux accentuent et fixent ; c'est une promesse mystérieuse et inatteignable d'un ailleurs indéfini. Le bateau, au contraire, est l'instrument de la fantaisie et de l'imagination qui permet le départ pour des voyages infinis.

Intérieur/extérieur

L'intérieur:

une chambre:

- *Sentiment africain*: «les géants sont descendus derrière les rochers» ↔ «dans les chambres obscures et silencieuses».
- *L'arcangelo affaticato*: «i mandorli cretini non sono soli a gittare» ↔ «la mia **camera** è un bellissimo vascello»

fenêtre close (renforce l'opposition):

- *La volontà de la statue*: «Il y a une **chambre** dont les **volets** sont toujours clos»
- *Villeggiatura*: «Le **persiane** sono chiuse. Le porte sbarrate»

fenêtre ouverte (lien entre intérieur/extérieur; réel/imaginaire) :

- *Le chant de la gare*: «sous les portiques il y a des **fenêtres**; à chaque **fenêtre** un œil nous regard»
- *Frammento*: «la mia **finestra** è un boccaporto di nave»

L'extérieur:la place

- absence ou présence:
 - *Août 1911*: «grandes **places** ensoleillées»
 - *L'ora inquietante*: «tutte le **piazze** deserte»
- sa forme ou lieu de l'action:
 - *Le chant de la gare*: «cette **place** si carrée»
 - *Une fête*: «tout au bout de la **place**» ; «sur la grande **place**»; «au milieu de la **place**»

la ville

- forme et dimension :
 - *Une nuit*: «**ville** grande et carrée»
 - *L'arcangelo affaticato*: «**città** tagliate dalle strade asfaltate e lucenti»; «**città** che giostrano tra le impalcature»
- caractère mystérieux :
 - *Epode*: «étranges **cités**»; «**Ville** des rêves non rêvés»
 - *L'ora inquietante*: «tutte le **città** sono vuote»
- lieu de l'action :
 - *Cours, cours*: «cours, cours dans la **ville**»
 - *Il signor Govoni dorme*: «nella **città** ove l'acclamano»

Bruit/Silence

- coïncide avec l'opposition intérieur/extérieur
 - *Une vie* : « l'enfant réveillé dans l'heure plus profonde de la nuit » ↔ « le bruit affreux de l'orage » ;
 - *Il signor Govoni dorme*: «Nella città dove l'acclamano» ↔ «Il filosofo dorme»; «Si picchia all'uscio» ↔ «dorme»
- le silence absolu s'oppose à un précédent bruit assourdissant
 - *La volontà de la statue*: « Et la **bataille** comença, terrible » ↔ « **Silence** »
 - *La notte misteriosa*: «Che odo mai!... Sono **ur-la?...**» ↔ «No, non è nulla. **Tutto dorme**»
- le silence (souvent d'intérieur) brusquement interrompu par le bruit extérieur
 - *Une vie* : « l'enfant réveillé dans l'heure plus profonde de la nuit » ↔ « par le bruit affreux de l'orage » ; « le bruit des voitures / et des passants » ↔ «dans le grand **silence** il regarde / d'étranges tableaux »
 - *Il signor Govoni dorme*: «Si picchia all'uscio» ↔ «dorme»

Le silence est souvent lié au **sommeil**:

- l'insistence du verbe ("dormir/dormire") opposé à la veille
 - *Espoirs* : «la nuit à la lueur d'une lampe fumante [...] / il écrit des lettres d'amour» ↔ «le guerrier de pierre dort»
 - *Il signor Govoni dorme*: «Il filosofo dorme» ↔ «Si picchia all'uscio» ; «tutta notte egli ha vegliato» ↔ «e adesso dorme, dorme, dorme»
- renforce l'image nocturne décrite dans son immobilité
 - *Dans une barque*: «entre deux ponts livides je m'étais endormi [...] Silence, bruits sourds de mon âme»
 - *Qui m'a montré*: «tout **rêvait** dans la ville endormie»
 - *La notte misteriosa* : «Tutto dorme; anche le coccoviglie e i vespertilli che pur nel **sogno sognan di dormire**»
- en opposition : celui qui veille la nuit renforce l'opposition entre immobilité et action
 - *De ma fenêtre*: «le travailleur ne dormait pas»
- prélude, avec le rêve⁶³⁸ qui l'accompagne, à la révélation
 - *Une vie*: «le **rêve** qu'on a fait, / obscur présage, oracle mystérieux».
 - *Une nuit*: «au réveil le bonheur dormait encore près de moi»
 - *Villeggiatura*: «Dormo. Mi viene l'immagine di alberi tenebrosi [...] un metafisico in maglia rosa dormiva sotto un pino»
- parfois éternel
 - *Qui m'a montré*: «dorment le cœur brisés de tant de rois glorieux»

⁶³⁸ Le rêve, en outre, est souvent le moment qui précède une révélation («rêve mystérieux»; «le rêve qu'on a fait», *Une vie*), il indique l'état de suspension et d'abandon («tout rêvait dans la ville endormie»; «les bananes faisaient rêver un soldat», *Qui m'a montré*). Souvent, il peut avoir en soi sa même négation («rêves non rêvés», *Epode* → «sogni insignati», *Epode*) aussi bien que (spécialement en italien) la dimension de dédoublement et d'illusion du miroir : le rêve dans le rêve («nel sogno sognan di dormire», *La notte misteriosa*).

1.4.2. D'autres récurrences entre français et italien

Il nous semble important de signaler encore quelques mots clés* qui reviennent dans l'ensemble de ces poèmes et qui ne participent pas aux oppositions analysés jusqu'ici. Nous montrerons de quelle manière elles sont utilisées dans les deux langues.

- **Doux/douce/dolce** = «il est intelligent et **doux** il sourit» (*Espoirs*) → «la mère faible et **douce**» (*Août 1911*) → «Mets-lui dessus quelque chose de chaud, de tendre et de **doux**» (*Cours, cours*) → «Et les deux hommes au regard si **doux** se sont éloignés» (*De ma fenêtre*) → «Humble esclave tu es **doux** comme un agneau égorgé» (*L'homme au regard douloureux*) → «un petit vieillard si **doux**» (*Mélancolie*) → «au milieu d'hommes intelligents et **doux**» (*La mort mystérieuse*) → «il suo **dolce** amico»; «o **dolcezza**...» (*La notte misteriosa*). Cet adjectif est presque toujours associé, soit en français soit en italien, à des personnes. Pour la plupart des cas, il s'agit d'hommes (fait exception *La notte misteriosa* où est utilisé le substantif en fonction de vocatif). Il est utilisé pour en définir le caractère (*Espoirs*, *Août 1911*, *L'homme au regard douloureux*, *Mélancolie*, *La mort mystérieuse*, *La notte misteriosa*), ou leur regard (*De ma fenêtre*), ou encore le tissu qui doit le couvrir et protéger (*Cours, cours*). Seulement en deux cas l'adjectif se réfère à des fruits exotiques: «un parfum de bananes si **doux**» (*Amis, vous tous*) → «voluptés/ de fruits mûris, dorés et **doux**» (*Sentiment africain*) qui rappellent les tableaux de cette époque : *Le rêve transformé*, 1913; *L'incertitude du poète*, 1913. Cet adjectif est aussi associé au temps qui passe : «les heures s'écoulaient si **douces** et égales» (*De ma fenêtre*). Mais il peut être associé aussi à la description des bâtiments de la ville industrielle: «la **dolce** simmetria delle officine basse» (*L'arcangelo affaticato*) che rievoca il dipinto *Interno con piccola fabbrica*, 1917. Et enfin, il peut être associé au bateau (*Sentiment africain*: «navire **doux** et flancs si tendres») qui, dans certains poèmes italiens, devient la métaphore du je poétique, (*Frammento*: «Sono un immobile ipotecato/ [...] La mia finestra è un boccaporto di nave»).

- **Statue(s)/Statua(e)** = «statues endormies» (*Une vie*) → «statue de l'amour» (*Une nuit*) → «statues immobiles à l'étrange regard» (*Cours, cours*) → «statue mutilée du bonheur» (*Amis, vous tous*) → «Il fallait élever la statue»; («la statue insensée») (*Sentiment africain*) → «statue au regard éternel»; «tristesse de la statue solitaire» (*La volonté de la statue*) → «statue du grand roi» (*Une fête*) → «homme statue» (*Epode*) → «statua solitaria» (*Epodo*) → «mille statue» (*Il signor Govoni dorme*) → «statue – emigrate» (*L'ora inquietante*).

Les statues, fortement symboliques, sont des présences constantes dans l'écriture et la peinture de de Chirico. Elles sont à la fois présence et absence : «mille statue»/«statue emigrate». Elles sont caractérisées par un regard

* Pour la liste complète des mots clés, voir pp. 50-52.

«étrange» ou «éternel». Elles sont souvent la préfiguration de la prochaine transformation de l'homme (*Epode*). Mais surtout elles sont le symbole de la solitude: «statue solitaire» → «statua solitaria».

Les caractéristiques stylistiques étudiées dans ses premiers poèmes se retrouveront essentiellement dans son écriture romanesque. *Hebdomeros* présente des spécificités dans son processus d'élaboration qui met en jeu très spécifiquement les problématiques linguistiques d'une création entre les langues.

1.5. Des poèmes au roman : *Hebdomeros/Ebdòmero*

Nous observerons le roman *Hebdomeros*⁶³⁹ et ses poèmes-sources en perspective. Un grand nombre de ces sources appartient à la première période de composition et était resté inédit, l'écriture sans vocation de publication est née pour accompagner une réflexion métaphysique. *Hebdomeros*, constitue ainsi l'expression totalisante de sa poétique tout en faisant le lien entre image lyrique et image picturale.

L'auteur utilise différents processus dans la réécriture des poèmes dans le roman. En général il s'agit de la reprise et de la variation d'un terme symbolique ou d'une image qu'il décide de reprendre et réélaborer.

Parmi les termes les plus récurrents le rêve est l'un des plus chargés en signification : il est souvent associé à des présages mystérieux ou à des apparitions étranges⁶⁴⁰ (*Qu'est-il arrivé...*, *Une Vie*, *La notte misteriosa*

⁶³⁹ La première publication du roman date de 1929 aux éditions Carrefour de Pierre Levy, précédée par des extraits publiés quelque mois plus tôt dans «Bifur». Pour la version italienne, l'idée d'une première publication aux éditions Cometa de Libero de Libero (1938) n'ayant pas abouti, il a fallu attendre 1942 chez Bompiani avec le seul titre d'*Ebdòmero*. Une nouvelle version française, corrigée par Henry Parisot paraît en 1964 chez Flammarion.

⁶⁴⁰ «tout à coup vous vous apercevez que vous n'êtes pas seul ; *quelqu'un* est encore assis sur votre banc [...] le *démon tentateur*» (*Hebdomeros*); «a un tratto vi accorgete che non siete solo; *qualcuno* si è seduto sulla vostra panca.... [...] il *demone tentatore*» (*Ebdòmero*); «je vois *quelqu'un* assis, là là sur une pierre. /Un dieu y est assis» (*Qu'est-il arrivé...*) ; «le rêve qu'on a fait, obscur présage, oracle mystérieux [...] le rêve des artichauts» (*Une vie*) ; «L'énigme de cet ineffa-

et *Rêve*, *Bataille antique*) mais aussi à un état de malaise⁶⁴¹ (*Une Vie*) ou encore il s'oppose à la veille⁶⁴² (*Il signor Govoni dorme*). En effet la dimension onirique domine son écriture.

Les lieux qui invitent à l'intimité, comme une chambre⁶⁴³, sont souvent associés au rêve ou à l'imagination (*Une vie*, *Il signor Govoni dorme*, *Frammento*). Et parfois ces lieux sont mis en communication avec l'extérieur par une fenêtre⁶⁴⁴ (*Une vie*, *Frammento*, *Il signor Govoni dorme*) souvent à travers un renversement des images⁶⁴⁵ (*Il signor Govoni dorme*). La nostalgie qui parcourt certains textes est souvent liée au souvenir⁶⁴⁶ de l'enfance, du père ou de la mère et donc à la thématique de l'absence, grâce à des références plus ou moins directes et explicites (*Une vie*, *Rêve*, *Cornelia*).

ble groupe de guerriers» (*Hebdomeros*) ; «L'enigma di quell'ineffabile gruppo di guerrieri» (*Ebdòmero*) ; «Ils vécurent dans le rêve/ ils songèrent à la mort» (*Bataille antique*).

⁶⁴¹ «l'éveil le matin et le rêve [...] ; j'ai mal à la gorge, mes pieds sont froids» (*Une vie*) ; «il en ressentit une légère émotion et comme le début d'une petite colique. [...] C'était un rêve qui prédisait toujours des désagréments et surtout des maladies» (*Hebdomeros*), «ne risenti una leggera emozione e qualcosa come il principio d'una piccola colica. [...]» Era un sogno che prediceva sempre dispiaceri e soprattutto malattie» (*Ebdòmero*).

⁶⁴² «Il filosofo dorme» (*Il signor Govoni dorme*)

⁶⁴³ «Sa chambre est dans l'ombre l'après-midi» (*Une vie*) ; «[...] il n'aimait que les chambres, les bonnes chambres où l'on s'enferme, rideaux baissés et portes closes ; et surtout les coins des chambres et les plafonds bas» (*Hebdomeros*) ; «[...] non amava altro che le camere, le buone camere ove ci si rinchiude con le tende calate e le porte serrate» (*Ebdòmero*) ;

⁶⁴⁴ «L'enfant réveillé [...] / par le bruit affreux de l'orage court pieds nus à la fenêtre» (*Une vie*) ; «la mia finestra è un boccaporto di nave» (*Frammento*)

⁶⁴⁵ «la fenêtre de sa chambre donnant sur une cour» (*Hebdomeros*) ; «la finestra della sua camera dava sopra un cortile» (*Ebdòmero*) ; «La fante oscena strilla dalla finestra» (*Il signor Govoni dorme*).

⁶⁴⁶ «le souvenir du père qui voyage en des pays lointains» (*Une vie*) ; «De sa fenêtre il pouvait voir de dos la statue de son père qui s'élevait sur un socle bas, au milieu de la place» (*Hebdomeros*) ; «Dalla sua finestra poteva vedere il lato posteriore della statua raffigurante suo padre e che sorgeva sopra uno zoccolo basso, in mezzo alla piazza» (*Ebdòmero*) ; «Je vois de dos mon père qui, debout au milieu de la pâtisserie, mange un gâteau» (*Rêve*) ; «... Statue courte au front ardent, / Cornélia touchante comme l'ânon sans bât, / A l'aile du poème j'écris en tremblant / Ton nom doux comme la paix, / sonore comme le combat» (*Cornelia*) ; «... Mais la grande récompense, ce soir, c'est toi ô Cornelia ! Toi, bergère aux jambes serrées dans les rubans et aux mains de mère ! Toi lourde gazelle, toi petite mère des Gracques ! [...] ô touchante et nue comme l'ânon sans bât [...] ô Cornelia» (*Hebdomeros*).

Au cours de l'analyse de ces poèmes nous avons pu observer, aussi, certains processus récurrents soit dans d'autres textes lyriques soit dans son roman : l'utilisation des figures rhétoriques de la répétition (anaphore et anadiplose) et aussi le développement des textes par opposition des images et des mots récurrents. Les oppositions qui se répètent le plus souvent sont : lumière/obscurité, sommeil/veille, intérieur/extérieur et bruit/silence.

Parmi tous les poèmes d'époques différentes qui ont constitué le "laboratoire" linguistique et thématique du roman, nous nous pencherons sur l'analyse ponctuelle de *Qu'est-il arrivé** (1911-12) dans lequel on retrouve toute l'atmosphère du roman.

Apparemment ce poème évoque les atmosphères symbolistes d'Arnold Böcklin et surtout des tableaux *Ulysse au bord de la mer* (1869) et *Ulysse et Calypso* (1883) auxquels feront écho les toiles de de Chirico, *L'énigme de l'oracle* (1910) et *Ulysse* (1922). En réalité, aussi ce court poème contient des références aux écritures postérieures de de Chirico et, en général, à la poétique métaphysique. Le poème de seulement quatre vers décrit une plage désertique dans laquelle apparaît soudain une divinité silencieuse et mélancolique.

Les points de suspension qui précèdent le texte rappellent le début d'*Hebdomeros*. Dans la poésie autant que dans le roman on retrouve, en fait, la même idée d'un discours déjà commencé dans lequel on est introduit *in medias res*. Cette impression est renforcée par l'*incipit* interrogatif «Qu'est-il arrivé». Les points de suspension introduisent le lecteur dans une dimension de hors-temps et de hors-lieu. Comme l'observe Veglian-

* Pour une même analyse des poèmes : *Une Vie*, *La notte misteriosa*, *Il Signor Govoni dorme*, *Frammento*, *L'ora inquietante*, *Rêve*, *Bataille antique* et *Cornelia* nous renvoyons à la version italienne, voir pp. 59-91.

te⁶⁴⁷, la suggestion évoquée dans la poésie est la même que de Chirico développera dans le roman, dans un flux de conscience du protagoniste à propos du « *démon tentateur* »,

[...] vous vous croyez libre et tranquille et tout à coup vous vous apercevez que vous n'êtes pas seul ; *qualcuno* est encore assis sur votre banc [...] ce monsieur qui vous regarde en riant sous cape c'est toujours lui, le *démon tentateur*⁶⁴⁸.

[...] vi credete libero e tranquillo e a un tratto vi accorgete che non siete solo; *qualcuno* si è seduto sulla vostra panca.... [...], quel signore che vi guarda ridendo sotto i baffi, è sempre *lui*, il *demone tentatore*⁶⁴⁹.

Un changement significatif est marqué par le passage du français «est assis» (passé composé intransitif) à l'italien «si è seduto» (passé composé pronominal), changement souligné aussi par l'absence, en italien, de l'adverbe temporel «encore». Il s'agit d'une véritable variation apportée au texte, les deux possibilités sont rendues simultanément vraies. Si dans la version française on découvre à l'improviste que le démon est encore à nos côtés et qu'il a toujours été là, en italien au contraire sa description est contemporaine de son apparition.

Si l'on analyse tout le soliloque d'Hebdomeros/Ebdòmero, il est possible d'y retrouver déjà les quelques éléments stylistiques récurrents dans l'écriture de de Chirico : certaines figures rhétoriques de sa poésie et spécialement le thème de la répétition-variation. Le rapport est étroit entre l'écriture poétique et l'écriture narrative : on se trouve toujours dans une zone aux limites entre les deux. De Chirico procède à une énumération par réitération-variation pour raconter la façon dont le démon s'amuse à

⁶⁴⁷ G. de Chirico, *Poèmes-poesie*, op. cit., p. 68.

⁶⁴⁸ G. de Chirico, *Hebdomeros*, Collection Bifur, Parigi, Edition du Carrefour, 1929, pp. 143-144. Notons la seule variation de ponctuation dans la version du 1964 : une virgule est ajoutée entre « cape » et « c'est toujours », p. 134. Si ne pas spécifié différemment, nous ferons toujours référence à cette première édition du 1929.

⁶⁴⁹ G. de Chirico, *Ebdòmero*, Milano, Abscondita, 2003, p. 71.

poursuivre les hommes “de cœur et d’esprit” et la façon dont ces derniers cherchent à le fuir. Cette énumération amène jusqu’à la révélation de l’apparition soudaine du démon,

Et nous savons ce que cela veut dire ce démon qui ricane constamment à nos côtés ; [...] **vous vous croyez tranquille et libre** comme un écolier qui a fait l’école buissonnière ; vous êtes assis sur un banc, près d’un chemin désert [...] ; **vous vous croyez libre et tranquille** et vous vous laissez aller aux rêveries et aux souvenirs du passé [...] ; **vous vous croyez libre et tranquille** et tout à coup vous vous apercevez que vous n’êtes pas seul ; *quelqu’un* est encore assis sur votre banc [...] ⁶⁵⁰.

E noi sappiamo ciò che vuol dire quel demone che sghignazza costantemente al nostro fianco ; [...] **vi credete tranquillo e libero** come un ragazzino che ha marinato la scuola ; siete seduto sopra una panca, vicino ad una strada deserta [...] ; **vi credete libero e tranquillo** e vi lasciate andare alle fantasticherie e ai ricordi del tempo che fu [...] ; **vi credete libero e tranquillo** e a un tratto vi accorgete che non siete solo ; *qualcuno* si è seduto sulla vostra panca.... ⁶⁵¹

On assiste à un cas de triple répétition phonique (/vuvukRWaje/ en français et /vikredete/ en italien) et en même temps à une répétition syllabique avec inversion des deux adjectifs : «vous vous croyez tranquille et libre» / «vous vous croyez libre et tranquille» et «vi credete tranquillo e libero» / «vi credete libero e tranquillo» qui renforcent la figure rhétorique de l’anaphore. En effet, l’inversion donne une valeur majeure à l’adjectif “libre”/”libero” par rapport à “tranquille”/”tranquillo”, pour préparer, en opposition, à travers la réitération, la révélation conclusive de la présence du “démon”. Il faut remarquer aussi la nouvelle répétition avec variation : «vous êtes assis sur un banc / *quelqu’un* est encore assis sur votre banc» et «siete seduto sopra una panca / *qualcuno* si è seduto sulla vostra panca». Cette fois les variations du syntagme naissent de

⁶⁵⁰ G. de Chirico, *Hebdomeros*, 1929, op.cit., p. 143. Ce passage ne subit pas de variation dans l’édition du 1964, pp. 133-134.

⁶⁵¹ G. de Chirico, *Ebdòmero*, op. cit., p. 71.

l'*effet-traduction* de l'*entre-deux*. Ces différences sont déterminées surtout, nous l'avons vu, par le changement de verbe et par l'absence, en italien, de l'adverbe "encore". En outre, nous nous retrouvons avec un autre exemple d'anaphore qui, en italien, est renforcée par l'allitération de la consonne "s" : «siete seduto sopra / si è seduto sulla».

De Chirico décide ainsi d'écrire deux vérités similaires mais différentes dans les deux langues.

1.5.1. Aux limites du *presque-même*

L'analyse des poèmes-noyau d'*Hebdomeros*, qui nous a permis d'observer le rapport entre poésie et prose, fait de constance, de variations et de réécriture. Il nous semble important de nous arrêter en conclusion sur un moment de traduction dans le roman, que l'on pourrait définir comme un « cas limite », lié à la non traduction d'un jeu de mots,

Et dans les cafés transformés en cubes de fumée (,) cette tension continuelle, cet effort insensé pour sourire à des plaisanteries d'une stupidité incommensurable, où le jeu de mot absurde rebondissait d'un habitué à l'autre : *Que fera le villageois ? Que fera le vil ?* (Demande) : *Ah ! Joie !* (Exclamation) ou bien encore : *Laisse charmer mes parents sourds*. Laisse chat (impératif), remets mes pas (impératif), rends sourd (impératif). Et cet autre client qui prétendait [...] ⁶⁵².

E nei caffè, trasformati in cubi di fumo, quella tensione continua, quello sforzo insensato per sorridere alle freddure d'una stupidità incommensurabile, ove il giuoco di parole assurdo rimbalzava da un cliente all'altro. Quell'altro cliente poi insisteva a dire [...] ⁶⁵³.

Dans la version italienne les jeux de mots sont des calembours, des jeux sur l'équivoque homophonique (paronomase) de l'anagramme par inversion ou variation syllabique. Ce genre d'équivoque propose, à travers la

⁶⁵² G. de Chirico, *Hebdomeros*, op. cit., p. 105. tra parentesi è stata posta la virgola aggiunta nell'edizione del 1964.

⁶⁵³ G. de Chirico, *Ebdòmero*, op. cit., p. 54.

duplicité des codes, une signification «surabondante» et, comme écrit Eco, (*La struttura assente*), «appare come una forma vuota» malgré la constante présence du sens. Vegliante ajoute d'ailleurs que la présence du sens est la condition nécessaire pour que le jeu de mots «ait lieu et soit éventuellement utilisé comme procédé d'écriture littéraire»⁶⁵⁴.

Etant donné que ce calembour est présent aussi dans la version du 1964, on se demande la raison de son absence en italien (Chirico décide cette fois de ne pas dépasser les limites du *presque-même*), qui surprend d'autant plus que l'auteur traduit généralement sans rien éliminer du texte original français. En considérant qu'il s'agit d'un cas isolé on peut se limiter à proposer une série d'hypothèses.

Peut-être n'a-t-il pas jugé nécessaire de faire une adaptation du calembour en italien ? Peut-être considère-t-il que dans la langue d'arrivée on ne peut pas rendre le même effet⁶⁵⁵ ? En tout cas il est intéressant qu'il n'envisage pas de le laisser, en italique, en français.

La traversé de l'*entre-deux* ne laisse donc subsister que le vide, l'artiste ayant choisit d'éliminer le problème posé par la traduction.

Cette omission nous frappe, le bilinguisme de de Chirico est d'habitude plus radical. L'auteur expérimente rarement la contamination linguistique et, s'il utilise parfois des termes empruntés à une autre langue, il s'agit de mots techniques, d'expressions idiomatiques, de mots désormais entrés dans l'usage commun ou visant à souligner le caractère folklorique de la situation. Bien que ce cas se rapproche de cette dernière attitude, de Chirico choisit de ne pas traduire.

⁶⁵⁴ J-Ch. Vegliante, *D'écrire la traduction*, op. cit., p. 56.

⁶⁵⁵ Pour soutenir cette hypothèse nous avons essayé de traduire ce calembour : «Che farà il villeggiante? Che farà il vil? (Domanda) Già, te! (Esclamazione!) o ancora: Lascia incantare i miei genitori sordi. Lascia (imperativo), canta i miei geni (imperativo), tornin sordi (imperativo)». Malgré la possibilité d'une traduction calqué sur le français, l'absence en italien de la même équivoque homophonique, empêche de reproduire l'ironie.

1.6. Les poèmes bilingues

Pour conclure notre analyse de l'écriture entre les langues de de Chirico, nous nous proposons d'étudier différents poèmes bilingues choisis tout au long de son œuvre*. Cette analyse nous permet de retrouver certains caractères de son écriture déjà remarqués dans l'étude précédente des poèmes français et italien, mais aussi de voir plus en détail les processus d'autotraduction. Nous remarquerons que de Chirico alterne une traduction presque "mot à mot" et la variation, pour créer ainsi des poèmes à la fois similaires et différents dans les deux langues.

1.6.1. *Vale Lutetia/Salve Lutetia*

Vale Lutetia et *Salve Lutetia* sont deux poèmes en prose. Il s'agit d'un hommage à la ville de Paris écrit en italien et en français. *Vale Lutezia* (en italien) est l'"adieu" publié dans «La Rivista di Firenze» en février 1925. *Salve Lutezia* (en français) est au contraire le "salut" qui annonce le retour à Paris, écrit après 1925 et publié dans le «Bulletin de l'Effort Moderne» en 1927. Le texte français garde des traces du texte italien d'origine mais se développe indépendamment. A chaque langue correspond un rythme différent, un choix d'images propre, et des variations dans l'organisation de la narration.

Les deux textes sont introduits par une même citation en exergue «... et vous revintes aux lieux que vous aimâtes jadis», attribuée à deux auteurs inexistants, des *alter egos* lyriques : Gaston Marcelle et Gustave Arfeux. La citation désigne les poèmes comme une déclaration d'amour à la ville. *Vale Lutetia* s'ouvre avec une description de l'arrivée en train à Paris dans les «prime ore di una mattina di novembre». *Salve Lutetia* commence avec une réflexion sur la pulsion de l'homme à se déplacer vers l'occident, thème présent aussi dans *Vale Lutetia* :

* Pour l'analyse d'*Epode/Epodo*, qui représente le premier poème bilingue, voir pp. 94-99.

Une loi mystérieuse pousse les hommes à se mouvoir **vers l'horizon où le soleil décline**. Les grands mouvements d'émigration se font toujours de l'est à l'ouest. Dans une **maison**, dans une **ville**, dans une contrée, dans un **pays**, la partie la plus heureuse, [...] **est la partie qui regarde le couchant**. Quand je me promène dans une ville j'aime diriger mes pas vers les quartiers de l'ouest.

[...] Paris est en Europe la ville occidentale par excellence. Vers elle émigrent non seulement les hommes, mais les *choses* [...] **choses curieuses**, *idées*, états d'âme de peuples lointains ou disparus depuis des siècles, [...] *créations*⁶⁵⁶.

Nous lisons dans les premières lignes de *Vale Lutetia* :

Lo spirito e l'amore dell'uomo tendono verso **l'occidente**. In una **città**, in un **paese**, in una **casa**, in un giardino, la parte che m'è sempre più simpatica [...] è la parte rivolta **all'orizzonte ove il sole tramonta**.

Pertanto è sempre con una **misteriosa tristezza** che m'incammino verso l'est [...].

Così a Parigi, la città la più occidentale d'Europa vengono a finire i soffi di tutto ciò che è avvenuto e avviene dietro, e oggetti di ogni specie e **amorosissime stranezze** migrate dai tre restanti punti cardinali vi giungono e vi brillano in una luce piena di tenerissimo mistero⁶⁵⁷.

On observe le travail de réécriture à l'oeuvre : «Lo spirito e l'amore dell'uomo tendono verso l'occidente» devient «Une loi mystérieuse pousse les hommes à se mouvoir vers l'horizon où le soleil décline». De Chirico substitue «une loi mystérieuse» à «lo spirito» et «l'amore» qui rend l'attrance pour l'occident moins explicite en français.

Ensuite l'«occidente» est exprimé en français dans une périphrase calquée sur «rivolta all'orizzonte ove il sole tramonta». La phrase italienne suivante a son équivalent en français, mais l'ordre des substantifs est modifié.

⁶⁵⁶ G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, op. cit., p. 274.

⁶⁵⁷ *Id.*, p. 271.

maison ville contrée pays

X

città paese casa giardino

Cette double inversion crée encore une fois un chiasme, enrichi par la variation d'un des termes : *contrée* remplace *giardino*. En français de Chirico crée ainsi une gradation du microcosme de la maison au macrocosme du pays, ce qui est absent dans la version italienne où domine l'opposition des binômes : *città/paese* (micro/macro) et *casa/giardino* (intérieur/extérieur).

La phrase continue avec l'énumération des raisons qui rendent l'occident "préférable". Cette idée se retrouve esquissée dans *Hebdomeros*⁶⁵⁸.

La préférence pour l'occident implique la ville de Paris "la più occidentale d'Europa" qui attire les "amorosissime stranezze" clarifiés en français par une énumération détaillée*. Paris est aussi la ville de la modernité et de la "sorpresa metafisica" représentée par les images publicitaires : il "putto gigante"/le "bébé gigantesque" et il "rosso puledro"/le "cheval rouge" ont «la solennità inquietante di divinità dei miti antichi», «ont pour nous l'aspect troublant des divinités antiques». Dans cette ville «si muove ed opera il parigino», défini dans le texte italien à la fois comme «un uomo nato a Parigi» et comme un étranger. De Chirico éclaireit cette idée dans la version française. Le terme générique de "artiste parisien" est remplacé et spécifié par "le peintre et le poète étranger" dans un

⁶⁵⁸ De Chirico écrit : «C'est sur la poupe que les enfants rêveurs venaient s'accouder, car le nord les attirait plus que les autres points cardinaux; plus tard ils auraient senti aussi l'attraction de l'ouest, mais pour le moment il n'y avait pour eux que le nord» in *Hebdomeros*, op. cit., pp. 30-31. E, et en italien : «È sulla poppa che i fanciulli sognatori venivano ad appoggiarsi, coi gomiti sulla balaustra delle terrazze e dei balconi, poiché il nord li attirava più degli altri punti cardinali; in seguito essi avrebbero sentito anche l'attrazione dell'ouest, ma, per il momento, non vi era altro per loro che il nord» in *Ebdòmero*, op. cit., p. 21.

* Pour le détail, voir p. 102.

renvoi explicite à lui-même qui souligne l'équivalence "artiste parisien" = "artiste étranger".

On retrouve cette idée aussi dans la conclusion. On lit dans *Vale Lutetia* les affirmations suivantes qui se terminent avec l'emblématique *Amen*⁶⁵⁹. C'est ainsi que se termine l'hommage à Paris, la "scatola a sorpresa", décrite dans son mystère nocturne à travers ses mythes modernes et anciens qui revivent en elle : «la "magia dei colori" come nei pittori antichi, il senso inquietante della reclame, il gioco delle vetrine che si presentano come piccoli teatri, il mito di Ulisse e il fantasma di Apollinaire»⁶⁶⁰. Paris est en fait la ville élue où de Chirico «finalmente si decide a farsi conoscere» et obtient «il riconoscimento del suo valore».

Salve Lutetia se termine avec le récit d'une promenade de Chirico vers l'atelier où il avait travaillé dix ans auparavant, à la découverte d'une ville mythologique qui se révèle dans tout son mystère et ses énigmes, «nella quale dal Trocadero possono partire gli Argonauti e dove può regnare Atena»⁶⁶¹.

1.6.2. Du deuxième séjour à Paris aux années 1970 : traductions, réécritures et variations

Une relation étroite existe entre les poèmes composés pendant le deuxième séjour à Paris (1927-1936), publiés en partie dans la revue «L'Italiano» di Longanesi (*Aurore*, *Souvenir*, *Phileas Fogg*, *Nemrod*, *Antibes* et *C'est dimanche*) et les derniers poèmes des années 1970 en italien. Le temps domine l'ensemble de ces textes poétiques, ainsi qu'une série de mots clés qui, parfois, renvoient encore aux premiers poèmes ("port", "nuits", "soirs", "ombres", "rêve"). Mais un autre élément important caractérise ces ensembles de textes : la plupart des poèmes des années 1970

⁶⁵⁹ G. de Chirico, *Vale Lutetia*, in *Il meccanismo del pensiero*, op. cit. p. 271.

⁶⁶⁰ *Id.*, p. 468.

⁶⁶¹ Fagiolo dell'Arco, notation à *Salve Lutetia*, in *Il meccanismo del pensiero*, op. cit., p. 469.

naissent de la réécriture ou de la traduction des poèmes du deuxième séjour parisien.

Ces poésies nous permettent d'observer deux procédés différents adoptés par de Chirico: soit une réécriture profonde des poèmes ou brouillons préexistants avec variations (*Fragment/Constatazione*, *Joies fidèles/Suggerimento*, *Impossibilité/Souvenirs/Maison/Visione* et *C'est Dimanche/Domenica*), soit des traductions presque mot à mot avec d'occasionnelles mais minimales variations* (*Dans le joie de mes ancêtres.../Domanda*, *Immeuble/Casa*, *Esortazione/Jour qui suit*, *Enigmes/Enigma*, *Nostalgie/Verso un paese lontano*).

Dans ce dernier cas, la variation peut concerner un seul vers (*Dans le joie de mes ancêtres.../Domanda*) avec changement du sujet qui modifie par conséquence d'autres éléments du poème (comme le passage de l'ouïe à la vue dans *Dans le joie de mes ancêtres.../Domanda*). La variation peut concerner, au contraire, le seul niveau stylistique, comme l'insertion d'une séquence d'enjambements absente dans le poème français dans *Jour qui suit/Esortazione*. Dans le cas de l'élimination ou des variations des vers on peut assister parfois à une légère modification du ton du poème (*Immeuble/Casa*) mais aussi à un décalage ponctuel du point de vue (*Enigme/Enigma*).

De Chirico, dans d'autres cas*, apporte des modifications importantes aux brouillons français. Ces modifications peuvent impliquer un changement plus profond dans le ton du poème, souvent le résultat du changement du point de vue ou du sujet (*Fragment/Constatazione* ; *Joie fidèles/Suggerimento* ; *Impossibilités/Souvenirs/Maison/Visione* ; *C'est dimanche/Domenica*) ; ou encore l'élimination ou l'ajout de vers (*Fragment/Constatazione*, *Domenica/Dimanche*) ou des mots (*Impossibili-*

* Pour une analyse complète des variations, voir pp. 107-109.

* Pour l'analyse complète des exemples, voir pp. 109-115.

tés/Souvenirs/Maison/Visione, Domenica/Dimanche) qui peuvent varier en partie le sens du poème. Toutes ces variantes impliquent forcément des changements stylistiques. Ces derniers peuvent être parfois très importants (*Joie fidèles/Suggerimento, Domenica/Dimanche*). On assiste aussi à la récurrence de l'anaphore ainsi que des oppositions thématiques.

1.7. Conclusions

Au langage visuel de l'image picturale, de Chirico rapproche, dans un dialogue constant, le langage poétique qui vit dans l'alternance de la langue française et italienne. Dans l'alternance des langues nous avons vu que le français est sa langue d'élection pour l'expression du Je lyrique. Cette prédilection reste une constante dans son écriture, malgré l'exception des années de Ferrare pendant lesquelles les poèmes sont écrits directement en italien. Il s'agit d'une courte période d'expérimentation stylistique et linguistique, résultat de l'influence du milieu intellectuel dans lequel il s'insère. Les deux romans *Hebdomeros* et *M. Dusdron* (par la suite autotraduits en italien) et les poèmes des années 1970 le confirment. Ces derniers, particulièrement, naissent pour la plupart de la traduction et de la réécriture des poèmes antérieurs en français. De l'autre côté, l'italien est la langue utilisée de préférence dans la prose journalistique, les essais et les textes programmatiques.

Malgré la prédominance du français, le rapport avec l'autre langue reste un moment de réflexion important sur son écriture et sa poétique. Domine ainsi une tendance à écrire et réécrire les textes, processus dans lequel une série de mots, d'expressions ou d'images acquiert de nouvelles valeurs symboliques par le passage d'une langue à l'autre.

C'est un véritable processus de transplantation et translation qui se développe dans la répétition. Répétition des mots qu'on retrouve en français et en italien. Répétition de thématiques en opposition qui se développent

de façons différentes dans les deux langues. Répétition d'extraits entiers ou de poèmes réélaborés pour créer de nouveaux textes et, surtout, *Hebdomeros*. Formé de la réadaptation des précédents poèmes, le roman revêt une forme fragmentaire, comme une superposition d'images qui s'ensuivent, qui convoquent et dialoguent avec les poèmes précédents et sa peinture.

Les poèmes deviennent ainsi un véritable laboratoire linguistique et thématique d'où il puise pour créer et expérimenter. Ce même mécanisme est utilisé pour les poèmes bilingues, souvent l'un étant la translation ou la réécriture de l'autre. On se retrouve ainsi confronté à des textes similaires et à la fois différents grâce à un processus continu de montage et démontage. Souvent, à ce mécanisme s'accompagne une phase intermédiaire, ce dont témoignent les brouillons des divers poèmes. Ces rédactions provisoires «d'un texte à venir dans une langue donnée» portent les traces des tentatives de l'auteur pour «utiliser le «surplus» de l'effet-translation»⁶⁶². Comme le remarque Vegliante, ces rédactions «font penser à un *tâtonnement dans toutes les composantes* du texte futur (à travers ses diverses isotopies possibles)»⁶⁶³. C'est alors qu'il est possible que «le tâtonnement lui-même devienne d'ailleurs l'œuvre » (Ponge); ou ne lègue au récepteur que des fragments de l'œuvre; ou laisse apercevoir, à côté de celle-ci, « l'autre chemin possible»⁶⁶⁴.

La répétition qui domine l'écriture bilingue de de Chirico devient aussi une caractéristique stylistique qui se réalise à travers l'utilisation de figures rhétoriques comme l'anaphore et l'anadiplose.

De Chirico développe ainsi une écriture tout à fait originale dans laquelle la traduction interlinguistique se superpose constamment à

⁶⁶² J-Ch. Vegliante, *D'écrire la traduction*, op. cit., p. 57.

⁶⁶³ *Ibidem*.

⁶⁶⁴ *Ibidem*.

l'intersémiotique pour pouvoir exprimer sa poétique métaphysique à la fois en image lyrique et en image picturale.

CHAPITRE II

ALBERTO SAVINIO ENTRE FRANCAIS ET ITALIEN

2.1. Questions méthodologiques et sources

Pour définir la question du bilinguisme dans l'écriture de Savinio, il est nécessaire de prendre en considération les textes publiés et inédits⁶⁶⁵ dans leurs différentes phases d'édition et de publication, pour y montrer à la fois l'alternance de deux langues et la façon dont une écriture bilingue se structure.

Si l'on analyse la phase initiale de l'œuvre littéraire de Savinio, qui comprend le premier séjour parisien (*Le drame et la musique* et *Les Chants de la mi mort*) et le pseudo-roman *Hermaphrodito*, émerge une préférence pour la parole en tant qu'instrument d'expérimentation. En effet, le français et l'italien sont traités comme des instruments bruts à modeler.

Cette première phase a déjà été étudiée par la critique, notamment dans les travaux de Giuditta Isotti Rosowsky⁶⁶⁶, Marco Sabbatini⁶⁶⁷, Luca Pietromarchi⁶⁶⁸, Paola Italia⁶⁶⁹ et Maurizio Calvesi⁶⁷⁰.

⁶⁶⁵ Nous avons pu accéder aux textes inédits grâce à la disponibilité des héritiers qui nous ont donné accès au matériel original, conservé dans les l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" du Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux de Florence. Nous remercions la collaboration précieuse et l'aimable disponibilité de la directrice du Fond, Gloria Manghetti, et de ses collaborateurs.

⁶⁶⁶ Giuditta Isotti Rosowsky, *Savinio : un auteur, deux écrivains*, in *De Marco Polo à Savinio. Ecrivains italiens en langue français*, études réunies par François Livi, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 2003, pp. 179-188; *Dittico "Capitano Ulisse" – "La casa ispirata"*, in «Il Castello di Elsinore», a. IX, 27, 1996, pp. 31- 60; *Introduzione in Parisot-Savinio, Un'amicizia*

Il nous semble nécessaire de commencer notre étude en nous référant à ces travaux pour ensuite développer l'analyse des rapports de Savinio avec les deux langues.

Cette analyse suivra ainsi les traces de la *Vita di Mercurio*, projet d'écriture qui n'aboutira jamais malgré les différentes tentatives : récits, en français et en italien, brouillons de scénario pour le cinéma.

Si notre attention a été attirée spécialement par le mythe de Mercure, ce n'est pas uniquement parce qu'il est le plus fréquemment évoqué dans son œuvre mais également pour son rôle géniteur d'Hermaphrodite⁶⁷¹, figure mythologique qui donne le titre à son début littéraire en italien. L'aventure littéraire de Savinio commence avec une dimension hermaphrodite, qu'il semble abandonner pour écrire seulement en italien, mais les incursions du français restent régulières dans toute sa production. L'auteur nous invite à suivre ses oscillations linguistiques en suivant les traces de la divinité ailée.

D'autres aspects de son bilinguisme nous sont révélés par l'analyse de l'autotraduction. Nous avons choisi d'analyser deux récits de périodes différentes : *Vere metamorfosi di Ovidio/Les vraies métamorphoses d'Ovide* et *Dei di lassù/Dieux de là-haut*⁶⁷².

senza corpo, Palermo, Sellerio, 1999, pp. 11-43; *La savinienne "Introduction à une vie de Mercure"*, in «Littérature», n. 108, décembre 1997, pp. 51-59.

⁶⁶⁷ Marco Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*, Roma, Salerno, 1997.

⁶⁶⁸ Luca Pietromarchi, *Dal manichino all'uomo di ferro. Alberto Savinio a Parigi (1910-1915)*, Milano, Edizioni Unicopli, 1984.

⁶⁶⁹ Paola Italia, *Il pellegrino appassionato, Savinio scrittore, 1915-1925*, Palermo, Sellerio, 2004.

⁶⁷⁰ Maurizio Calvesi, *La Metafisica schiarita: da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Milano, Feltrinelli, 1982.

⁶⁷¹ Dans l'œuvre de Savinio nous retrouvons aussi l'autre divinité qui constitue Hermaphrodite, Aphrodite, généralement identifié par le personnage d'Angélique.

⁶⁷² Pour les versions françaises de ces récits nous nous référerons aux premières publications en revue («Revue Nouvelle» et «Bizarre») que nous confronterons aux publications ultérieures

Notre travail se propose donc d'étudier l'évolution diachronique du rapport de Savinio avec les deux langues à travers l'étude de quelques textes exemplaires. Nous nous fonderons sur les travaux existant pour essayer de fournir un tableau le plus complet possible de l'écriture bilingue de l'auteur.

2.2. Ecriture bilingue

Pour affronter le problème de l'écriture bilingue dans l'œuvre de Savinio, il est nécessaire de nous interroger sur le sens de l'écriture pour l'auteur et sur son rapport avec les langues utilisées. L'apprentissage du français remonte aux années de jeunesse en Grèce, quand Savinio reçoit des cours privés par des professeurs de langue maternelle qui s'occupent de son éducation. L'italien n'est alors parlé qu'au sein de la famille. Comme l'explique Giuditta Rosowsky,

Jusqu'en 1914 l'italien est donc à la fois sa langue maternelle, mais une langue qui n'a pas de résonance extérieure, et la langue de ses voyages et de ses découvertes sur le sol italien⁶⁷³.

Si ses débuts littéraires sont en français, à Paris en 1914, sa carrière d'écrivain se poursuit presque exclusivement en italien. Après une phase d'expérimentation linguistique, Savinio opère une séparation toujours plus évidente dans l'utilisation des deux langues. Comme le pointe encore Rosowsky :

Que la pluralité linguistique à laquelle il a été d'emblée confronté ait aiguisé sa sensibilité pour l'image sonore, qu'elle ait favorisé son goût du rapprochement inusité des mots, cela semble une évidence [...]. Mais cette expérience de la diversité ne va pas sans l'expérience complémentaire des frontières qui

dans «L'usage de la parole» pour *Dieux de là-haut* et dans Alberto Savinio, *Vie des fantômes*, (Collection «L'Age d'or», Flammarion, 1965) pour les deux textes.

⁶⁷³ G. I. Rosowsky, *Savinio: un auteur, deux écrivains*, in *De Marco Polo à Savinio*, op. cit., p. 179.

séparent les langues, délimitent leur système et assurent leur singularité⁶⁷⁴.

Bien conscient des ressemblances comme des spécificités de chaque langue, Savinio montre un intérêt exclusif pour la parole conçue comme signe linguistique arbitraire⁶⁷⁵. Ce sont les mots en eux-mêmes qui guident le dynamisme et l'ironie de son écriture. La recherche de l'étymon devient une sorte de marque stylistique, un jeu infini qui privilégie le signifiant sur le signifié. L'écriture de Savinio se caractérise par un bilinguisme qui devient souvent plurilinguisme, où la parole est protagoniste. Cependant Roscioni a souligné que l'écriture de Savinio n'est pas réductible au plurilinguisme⁶⁷⁶.

Il convient de s'intéresser à l'ampleur de sa connaissance du français pour mieux cerner la problématique du bilinguisme. D'après G. I. Rosowsky⁶⁷⁷, les erreurs linguistiques en français ont été généralement jugées différemment par rapport aux «hésitations linguistiques et stylistiques, [aux] approximations, [aux] gallicismes fréquents»⁶⁷⁸ dans sa première œuvre italienne. Si les premières sont considérées comme un véritable défaut linguistique, les deuxièmes sont attribués aux influences du milieu littéraire français qu'il fréquentait, à la mode de la provocation. D'après Rosowsky, l'erreur dans ces jugements est de croire la langue italienne pleinement maîtrisée. En réalité, Savinio n'a acquis cette maîtrise de l'italien qu'après un long travail.

⁶⁷⁴ *Ibidem*.

⁶⁷⁵ Fernande de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972.

⁶⁷⁶ Il ne faut pas négliger la place des néologismes, des calques d'autres langues, des permutations, des graphies étymologiques ainsi que de la recherche d'effets comiques basés sur l'interprétation littérale de métaphores et aphorismes, des digressions, du sarcasme, Cfr. G. C. Roscioni, note dans Savinio, *Hermaphrodito*, 1981, p. 243.

⁶⁷⁷ G. I. Rosowsky, *Savinio: un auteur, deux écrivains*, in *De Marco Polo à Savinio*, op. cit., p. 181.

⁶⁷⁸ *Ibidem*.

Musicien à l'origine, ses écrits sont d'abord liés à ce domaine d'intérêt. Le premier texte littéraire en français est *Les chants de la mi-mort* (1914) un collage de fragments pour une œuvre musicale *in fieri*, jamais terminée, dans lequel il montre déjà une assez bonne maîtrise du français.

Ce n'est qu'en 1929, pendant son deuxième séjour parisien, que Savinio fait preuve d'une connaissance parfaite du français, avec la publication de *l'Introduction à une Vie de Mercure* dans «Bifur». Ces deux exemples témoignent suffisamment que l'évolution de son écriture en français est le résultat d'un travail assidu sur la langue, pour en perfectionner la connaissance afin de se l'approprier comme une matière malléable qui exprimerait son monde métaphysique et ironique. L'étude de Rosowsky sur la correspondance, commencée en 1938, entre Savinio et son éditeur et traducteur Parisot révèle un autre élément important de son rapport au français. Elle témoigne de différents projets d'édition en France de quelques œuvres. Cette étude montre que l'auteur «ne retrouve le plaisir de l'autre langue, le français en l'occurrence, et de sa particularité que si un contexte imaginaire la fait vivre»⁶⁷⁹. Par conséquent, «on comprend mieux alors les réticences que Savinio montre, dans les faits, à traduire ses propres textes»⁶⁸⁰. En fait il montre à la fois de l'enthousiasme pour la possibilité de publier en France, et comme une sorte d'«ennui, un dégoût envers une écriture déjà achevée»⁶⁸¹.

La question du bilinguisme chez Savinio semble donc demander, un double niveau d'analyse. Il faut considérer d'une part l'évolution de sa connaissance des deux langues, et de l'autre, l'alternance dans leur utilisation. En fait, ses premiers textes montrent des hésitations syntaxiques en français comme en italien. Son écriture est encore fortement influen-

⁶⁷⁹ *Id.*, p. 184.

⁶⁸⁰ *Ibidem.*

⁶⁸¹ *Id.*, p. 185.

cée par les expérimentalismes de l'époque. A la décision de devenir un écrivain italien correspond à une longue période d'étude de cette langue. Le français reste alors la langue de la correspondance, des articles pour les journaux⁶⁸² et revues et des textes qu'il traduira avec Parisot⁶⁸³, mais aussi la langue qui alterne avec l'italien dans le projet *Vita di Mercurio*.

2.3. Le premier séjour parisien: *Le drame et la musique* et *Les chants de la mi-mort*

En janvier 1910 Andrea de Chirico arrive à Paris avec une formation essentiellement musicale. Venir à Paris lui semblait inévitable⁶⁸⁴. Son amitié avec le compositeur d'origine grecque Michel Dimitri Calvocoressi lui permet d'être introduit dans le milieu des Ballets Russes de Diaghilev. Il commence ainsi une période d'intense production musicale. Il commencera à fréquenter le monde littéraire à partir de 1911. La rencontre avec Guillaume Apollinaire⁶⁸⁵ en 1913 représente un tournant décisif dans la vie artistique des deux frères. Grace au poète, Savinio cesse de n'être considéré que comme musicien, pour apparaître sur les pages du «Paris Journal» (mai 1914) comme «poète, peintre et dramaturge»⁶⁸⁶. Au mois d'avril Savinio publie dans «Les soirées de Paris» *Le Drame et la Musique*, manifeste et essai théorique sur sa conception d'une nouvelle

⁶⁸² Nous rappelons le précieux travail de Rosanna Buttier sur les articles de Savinio (*Savinio giornalista. Itinerario bibliografico*, Roma, Bulzoni, 1987). Egalement importants *Torre di guardia* et *Souvenirs*, deux recueils d'articles publiés chez Sellerio en 1977.

⁶⁸³ Le travail plus important de collaboration entre Savinio et Parisot est certainement la traduction de *La nostra anima*, qui en français deviendra *Psyché*.

⁶⁸⁴ A. Savinio, *La Realtà Dorata*, in «La Voce», Firenze, février 1916, p. 83.

⁶⁸⁵ L'année 1913 coïncide aussi, dans la vie artistique d'Apollinaire, à la publication de *Les Peintres Cubistes, Alcools, L'Antitradition futuriste*, ce dernier écrit en collaboration avec Marinetti. Il dirige aussi le «Soirée de Paris».

⁶⁸⁶ L. Pietromarchi, *Dal manichino all'uomo di ferro*, op. cit., p. 21.

musique, d'inspiration nietzschéenne, qui est aussi son premier texte en français*.

Au mois de mai de la même année, l'artiste qui désormais signe Albert Savinio⁶⁸⁷ donne un concert qui suscite beaucoup d'intérêt en raison de la nouveauté de sa musique et de l'impétuosité avec laquelle il joue du piano. En juillet, la pantomime *A quelle heure un train partira-t-il pour Paris?* établit un lien artistique entre Savinio, qui compose la musique et Apollinaire, qui écrit le texte⁶⁸⁸. En août encore, dans «Les soirées de Paris», Savinio publie *Les Chants de la mi-mort*⁶⁸⁹. Sabbatini⁶⁹⁰, a comparé l'original du texte* avec la version corrigée par Parisot et observé des changements intéressants : la correction des coquilles⁶⁹², l'amélioration du français et les quelques changements de majuscules et d'italique.

Les nombreuses modifications de Parisot pour améliorer «il francese a volte zoppicante di Savinio»⁶⁹³, visent à éliminer les italianismes de l'auteur :

«cercles de nimbes» → «ceints de nimbes»;
 «premier breuvage» → «premier remède»;
 «tombe à plat» → «tombe à plat ventre»⁶⁹⁴.

* Pour des détails concernant *Le Drame et la Musique*, voir pp. 140-142.

⁶⁸⁷ En témoigne la signature de la partition de *Niobé* (conservée dans l'Archive Bonsanti) où on lit : «A. Savinio artiste dionysiaque».

⁶⁸⁸ La pantomime est le résultat de la collaboration avec Francis Picabia, qui s'occupe du scénario et de Marius de Zayas qui s'occupe de la mise en scène.

⁶⁸⁹ Dans *A quelle heure un train partira-t-il pour Paris?*, in *Le Musicien de Saint-Merry*, poème d'Apollinaire écrit peu avant *Les chants de la mi-mort*, apparaît pour la première fois le personnage de l'homme sans visage avec son étrange entourage.

⁶⁹⁰ M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, op. cit., p. 204.

* Pour des informations plus détaillées sur le projet musical des *Chants de la mi-mort*, voir pp. 142-143.

⁶⁹² On rappelle les coquilles les plus graves : «enfuie» à la place de «enfouie», «pointes» à la place de «pointent», «hognant» à la place de «grognaient» et «cri» à la place de «crie».

⁶⁹³ Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, op. cit., p. 204.

⁶⁹⁴ *Ibidem*. Pour la liste complète voir p. 144.

Dans *Les Chants de la mi mort* la contamination de l'italien, bien que minime, est déjà présente. L'apparition de cette langue dans *Scène de la Tour* où les références au Risorgimento sont de plus en plus explicites n'est pas fortuite. L'italien est utilisé pour le "chant de volontaires" qu'on entend de loin pendant l'union de Daisyssina à l'homme-jaune. Ce choix linguistique est significatif : il s'agit d'un des chants plus célèbres du Risorgimento, l'*Addio del Volontario all'Innamorata*, écrit par Carlo Bosi en 1848, c'est-à-dire, comme le remarque Sabbatini, «nel periodo storico in cui sembra svolgersi l'inizio della *Scène de la tour*»⁶⁹⁵.

Le chant veut souligner la double trahison de l'homme-jaune qui sera puni par la folie qui survient juste au moment de la proclamation de «Vittorio-Emanuele, re d'Italia!», annoncé par une "voix (du dehors)". Savinio crée une opposition entre intérieur et extérieur, opposition accentuée par l'utilisation de l'italien (le chant) pour déterminer l'espace extérieur et du français (rencontre amoureuse) pour délimiter l'espace intérieur.

Plus loin, c'est encore dans des éléments musicaux que Savinio utilise l'italien, en créant un lien avec le chant du Risorgimento. En fait, si ce dernier accompagne la rencontre amoureuse entre l'homme-jaune et Daisyssina, ce nouveau chant est celui de la mère de l'homme-jaune qui vient de tuer Daisyssina. Il s'agit, comme l'écrit Sabbatini, d'une sorte de «convulsa ninnananna». Dans l'évocation répétée du nom du fils, la mère utilise une série de diminutifs et des surnoms où l'italien («Giuseppino ! Giuseppino !» ; «Giuseppino / mio bambino») et le français («mon p'tit Jésus» ; «mon p'tit cœur, mon p'tit gésier ! ») alternent avec un terme espagnol : «niño». L'italien est encore une fois la langue de la "voix (du dehors)" qui crie «Genova! Genova!», nom du pyroscaphe dont on entend, de loin, la sirène. Elle est aussi la langue, dans *L'Episcopo*, de la

⁶⁹⁵ M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, op. cit., p. 231.

“voix (dans un mégaphone)” qui commande un autre pyroscaphe, la “Santa Barbara”.

Savinio décide à la fin des années 1940 de traduire *Les Chants de la mi-mort* en italien (finalement jamais publié) à l’occasion de la republication de sa version originale. Trois copies dactylographiées avec corrections autographes sont conservées dans l’Archive Bonsanti⁶⁹⁶. Des années plus tard Savinio manifeste le besoin de retourner sur sa première œuvre.

Si l’on confronte les deux versions on peut observer des choix de traduction intéressants* :

- Dans l’*Atto secondo*, *L’episcopo*, il substitue à l’anaphore du texte français un redoublement des personnages sur scène : «**Des hommes noirs** en fer forgé passent / **Des hommes noirs**, ondulés par des contorsions» est traduit: «**Due uomini neri** di ferro battuto / **Quattro uomini neri**, contorti da tremendi dolori viscerali».
- Dans ce même passage, on trouve d’autres variations intéressantes : «Des hommes noirs en fer forgé passent en se traînant le long du mur et en hognant. On entend sans discontinuer un roulement de tambour. Des hommes noirs, ondulés par des contorsions, tordus par d’affreux maux de viscères, recouvrent d’un lourd manteau l’homme-chauve, puis ils sortent en fléchissant les jambes et en gémissant» → «Due uomini neri di ferro battuto passano lungo il muro trascinandosi a stento e gemendo. Rullo ininterrotto di tamburo. Quattro uomini neri, contorti da tremendi dolori viscerali, ricoprono l’uomo calvo con una pesante coperta, poi se ne vanno piegando le ginocchia e urlando». La première phrase soulignée est traduite en italien de façon plus claire et incisive : la forme impersonnelle est éliminée, le seul protagoniste est le roulement des tambours. La traduction italienne joue sur l’allitération des lettres - r - et - t - qui évoquent le son du tambour, accentuée par les gémées (- l -, - r - et - t -). En outre, le redoublement de deux à quatre hommes semble vouloir souligner le rythme binaire de la marche militaire évoquée par les tambours et donc l’élément musical qui devait caractériser le texte original. Cette transposition nous semble due à la distance temporelle entre les deux textes. «Ondulés par des contorsions» est totalement omis en italien, peut-être parce que il est désormais aperçu comme une répétition de la proposition suivante.

⁶⁹⁶ Dans le dossier n.7 dans la boîte n.10.

* Pour une étude plus complète voir pp. 148-151.

Savinio, dans le passage du français à l'italien, tend à remplacer la forme impersonnelle par une forme explicite, à changer le point de vue, ou encore à ajouter des détails. Les provocations et les expérimentalismes de l'avant-garde sont un souvenir lointain.

Dans le dossier n. 9 de la boîte n. 10, datable entre 1914 et 1952, on trouve deux textes dactylographiés de la traduction des *Chants*, corrigés à la main par l'auteur. Nous en proposons quelques exemples* de confrontations⁶⁹⁷ :

Premier manuscrit :	Deuxième manuscrit :
di un barbiere meridionale (baluardo ondeggiante)	Di un barbiere napoletano (ondeggiante baluardo)
Plasmato di dolore, plasmato di passione e plasmato di gioia	fatto di dolore, fatto di passione, fatto di gioia;
L'uomo giallo, tramortito dalle vertigini, cade bocconi sul tappeto scarlato.	Tramortito dalle vertigini, l'uomo giallo cade bocconi sul tappeto scarlato.
Addio. Le sorgenti tacciono. Io pure sono un angelo morto.	Addio. Le sorgenti non parlano più. Anch'io sono un angelo morto.

Dans la plupart des cas, les variations impliquent un changement dans l'ordre des mots ou la reformulation d'une même phrase pour qu'elle soit plus incisive ou plus claire.

C'est ainsi qu'entre 1914 et 1915, Andrea de Chirico meurt et renaît non seulement dans une autre langue et une nouvelle expression artistique,

* Pour la liste complète des changements, voir pp. 151-153.

⁶⁹⁷ Pour cette confrontation nous avons nommé premier manuscrit le texte (dactylographié) qui présente un nombre important de corrections. Si l'on observe les corrections, en effet, le deuxième apparaît comme la version précédente du texte à peine remanié. Dans la même boîte, on trouve aussi, dans le dossier n. 10, le manuscrit dactylographié de la traduction italienne de *Les Chants de la mi-mort* fait par Rashida Agosti. Le choix traductif «la piccola morte» pour «la mi-mort» surprend autant plus que Savinio lui-même traduit «la mezza morte».

mais aussi dans un autre soi-même : il devient Albert Savinio, puis enfin Alberto Savinio, version italianisé d'Albert Savine, «traducteur et éditeur, c'est-à-dire doublement un passeur»⁶⁹⁸. Malgré cette nouvelle identité il revient sur l'étymologie de son nom de baptême dans l'apparente volonté de s'attribuer un destin⁶⁹⁹.

2.4. Les premiers textes italiens : entre gallicismes et incertitudes syntaxiques

Si pendant le séjour parisien l'hybridisme linguistique se caractérisait par la présence occasionnelle de l'italien dans les textes français, on assiste au renversement dans l'utilisation des deux langues à partir du 1915, c'est-à-dire de l'arrivée des frères de Chirico en Italie. Cet événement est souligné par l'article de Soffici dans «Lacerba» qui présente les deux artistes au public italien. Pendant les mois passés à Ferrare, Savinio intensifie sa correspondance avec Soffici et Papini, et commence surtout à collaborer à «La Voce» où il publie les premiers chapitres du futur roman *Hermaphrodito*.

Le premier article publié dans cette revue, *La realtà dorata*, est rédigé à partir de notes en français. Il laisse à Papini une grande liberté pour réviser le texte et en gommer les gallicismes. Savinio avoue ses difficultés à écrire en italien mais aussi le malaise provoqué par le besoin de s'appuyer sur le français pour s'exprimer⁷⁰⁰. Paola Italia distingue diffé-

⁶⁹⁸ Evanghélia Stead, *La figure d'Ulysse, entre Giorgio de Chirico e Alberto Savinio*, in *Et in Fabula Pictor*, op. cit., p. 70.

⁶⁹⁹ En fait, en commentaire au poème du frère qu'il publie dans *Hermaphrodito*, il propose une étymologie de son nom qui veut souligner l'origine sicilienne de la famille et donc revendiquer son italianité pour son début littéraire en Italie. Dans les années 1940, à l'occasion de la publication de l'œuvre de Fabrizio Clerici, dans sa présentation de l'artiste il propose une nouvelle étymologie de son nom qui vise à en faire une illustration, cette fois, du caractère même de son art (son dilettantisme à la manière de Stendhal et sa volonté d'être protéiforme et insaisissable comme Mercure). Pour le détail des citations voir pp. 154-155.

⁷⁰⁰ Paola Italia, *Il pellegrino appassionato*, op. cit.

rentes catégories d'erreurs : accentuations surabondantes ou irrationnelles, gémissements et leur contraire et non concordance de genre et nombre. Savinio utilise ponctuellement les prépositions articulées, les pronoms conjoints, les adverbes, les participes passés de manière erronée. *La realtà dorata* doit à *Desinenza in A* de Carlo Dossi sa densité stylistique et son expérimentalisme linguistique. On signale en particulier : la passion pour la divagation et l'amplification, la contamination de genres différents, la recherche d'expressions rares et le plurilinguisme.

2.4.1. *Hermaphrodito*

La publication d'*Hermaphrodito*, roman en deux parties indépendantes constituées chacune de différents récits reliés par une thématique commune, représente ses débuts littéraires italiens. Malgré la subsistance de contaminations linguistiques (soit par l'intégration de récits en français, soit par l'utilisation du français au sein de l'écriture italienne), cette œuvre démontre la maîtrise de l'italien acquise par l'auteur.

La publication en volume* est suivie par de Chirico qui était resté à Ferrare pendant l'affectation de Savinio à Salonique. C'est pour cela qu'elle apparaît comme le résultat d'«un'operazione editoriale condotta in primo luogo da Giorgio [...] e della madre Gemma che si incarica di presentarlo direttamente a Papini»⁷⁰¹.

La confrontation entre les récits publiés en revue et leur version en volume révèle des variations intéressantes. Il s'agit principalement de corrections faites par Soffici qui s'occupe de la révision finale des textes (spécialement d'*Hermaphrodito. Microscopio-Telescopio*) et de modifications⁷⁰² faites par l'auteur, surtout dans le chapitre *Partenza*

* Pour le détail de l'édition en volume, voir pp. 160-163.

⁷⁰¹ *Id.*, p. 80.

⁷⁰² Il s'agit de l'ajout de commentaires du narrateur («L'urto che squassa i miei visceri sensibili m'è indizio palese che il convoglio s'è mosso»; «Il viaggiatore [...] gigante mio vicino»;

dell'Argonauta. Par la suite, dans les années 1940, quand il décide de faire traduire ce roman par Parisot, notons qu'il lui laisse une grande liberté dans le choix de l'ordre des chapitres ainsi que dans la correction stylistique⁷⁰³. Cela illustre son rapport avec ce texte, qu'il considère encore comme une œuvre ouverte, ne se sentant pas entièrement «auteur» de la première édition.

D'un point de vue linguistique et stylistique, *Hermaphrodito* est le résultat d'un apprentissage littéraire intense initié à Milan en 1909. Au cours de cet apprentissage, Savinio se consacre à l'étude de la littérature italienne, Pulci, Boiardo, Ariosto, des classiques des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles (Parini, Monti, Foscolo et Leopardi), de contemporains (Soffici et Papini), mais aussi à la compilation de listes étymologiques et de correspondances lexicales entre le français et l'italien^{*}.

La technique de composition du texte (réélaboration et union de textes préexistants) rappelle la technique de montage utilisée par Apollinaire pour *Le poète assassiné*. L'analyse linguistique et stylistique du roman montre les changements survenus depuis *La realtà dorata*. Si les phrases du premier écrit étaient souvent hypotactiques, dominant au contraire la parataxe et les phrases nominales.

Le titre *Hermaphrodito* et les interprétations multiples qu'il a suscitées synthétisent la complexité du roman. Savinio, dans une lettre à son ami et traducteur Jean Chuzeville, déclare que le titre «est censé faire allusion

«Questo incidente, sorto per rivalità di mestiere, non ha seguito») ou bien de véritables variantes et inversions («Terribile» → «temibile»; «vedo lo stemma sabaudo nuotare» → «vedo nuotare lo stemma sabaudo»; «la pianura è deserta, e tutta nera» → «la pianura, a destra, è tutta nera»). Pour un approfondissement ultérieur nous renvoyons à Paola Italia, *Il pellegrino appassionato*, op. cit., p. 86.

⁷⁰³ Parisot-Savinio, *Un'amicizia senza corpo*, op. cit., p. 190.

^{*} Pour le détail de l'époque de formation, voir pp. 163-165

au caractère bilingue des récits»⁷⁰⁴. Ce qui fait l'originalité de ce texte est l'exploitation de la dimension linguistique. Des fragments italiens et français cohabitent de façon indépendante. D'autres éléments issus de nombreuses langues européennes ou dialectes italiens enrichissent le bilinguisme, ils confèrent «alla narrazione un certo colore locale, o ancora illustrare etimologie bizzarre»⁷⁰⁵.

En outre, «una relativa emancipazione della parola: gli elementi della rappresentazione si allineano, il tessuto linguistico si parcellizza a tutti i livelli, il discorso si frantuma e tende nietzschianamente al frammento aforistico»⁷⁰⁶ est également caractéristique d'*Hermaphrodito* et des textes contemporains. Qu'il soit employé inaltéré et en italique ou italianisé par des suffixes, le français reste la langue la plus utilisée dans ses textes italiens. Cette langue sert souvent pour désigner des concepts français dont l'équivalent en italien n'est pas juste ou tout simplement n'existe pas. Il cite aussi des expressions françaises de préférence à leur traduction italienne entrée dans l'usage commun. Les termes et expressions françaises sont parfois utilisés avec une finalité satirique ou ironique. Dans ce dernier cas, Savinio joue avec la discordance de signifié entre le français et l'italien ou s'amuse à donner une traduction littérale aux expressions idiomatiques. Ce voyage dans les langues l'invite de même à inventer des mots nouveaux en italien. Cette tendance associée à l'introduction de mots étrangers⁷⁰⁷ sera une constante de son œuvre.

⁷⁰⁴ J. Chuzeville, *Anthologie des poètes italiens contemporains* (1880-1920), Paris, Bibliothèque Universelle, 1921, p. 285.

⁷⁰⁵ M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, op. cit., p. 147.

⁷⁰⁶ Pour le détail de la question, voir M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, op.cit., pp. 138-140.

⁷⁰⁷ En particulier pour le français, il utilise des mots ou expressions entrés dans l'usage commun, ou encore des formules idiomatiques pour leur effet de décalage ou de comique.

2.5. Le projet *Vita di Mercurio*

Comment l'écriture de Savinio évolue-t-elle après ses débuts en français et *Hermaphrodito* ? On a pu voir que le français et l'italien continuaient à alterner, ce dont témoigne l'évolution du projet *Vita di Mercurio*. Les témoignages et les traces de l'importance de ce texte inachevé sont nombreux. Son début fragmentaire est datable du début des années 1910, comme l'attestent les documentations conservées dans l'Archive Bonsanti^{*}. Différents éléments préparatoires à la *Vita di Mercurio* ont été publiés : *Sogno ermetico* («Il mondo», 1920) dont plusieurs passages sont repris dans *Introduction à une vie de Mercure*, *Vita dei Fantasmi* et le scénario *Vita di Mercurio* ; le récit *Vita dei fantasmi*⁷⁰⁸ («Rivista di Firenze», 1925) dont il nous reste une version italienne antérieure et une traduction incomplète dactylographiée⁷⁰⁹. Le véritable début du projet est *Introduction à une vie de Mercure*, publié en 1929. Il faudra attendre la fin des années 1940 pour que Savinio reprenne ce projet : il écrit un scénario portant le titre emblématique de *Vita di Mercurio* qui, s'il ne sera jamais réalisé, représente l'acte final de ce projet inachevé. Dans ce texte il développe enfin toute l'histoire de Mercure. Il existe plusieurs versions de ce scénario conservées dans l'Archive Bonsanti^{*}.

L'analyse comparée de ces textes nous permettra de suivre l'évolution diachronique de l'écriture bilingue dans *Vita di Mercurio*.

^{*} Pour le détail du contenu de l'Archive Bonsanti, voir pp. 172-173.

⁷⁰⁸ A. Savinio, *Vita dei fantasmi*, in «Rivista di Firenze», I, VIII-XII, février 1925, pp. 6-11. Ce récit a été republié dans A. Savinio, *Vita dei Fantasmi*, sous la direction de Vanni Scheiwiller, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1992. Ce volume inclut aussi *Les Chants de la Mi-Mort* (1914), *Delle cose notture* (1920) et *La morte di Niobe* (1925). Pour notre analyse du texte, nous nous référons à cette dernière édition.

⁷⁰⁹ Ces deux documents sont conservés dans la boîte n. 10, respectivement dans les dossiers 12 et 13.

^{*} Pour le détail du contenu de l'Archive Bonsanti, voir pp. 174-175.

2.5.1. *Vita dei fantasmi* / *Vie des fantômes*

Notre analyse commence par la comparaison entre le récit *Vita dei fantasmi*, sa traduction incomplète en français et une version manuscrite antérieure. Entre les deux versions italiennes les changements linguistiques et stylistiques sont nombreux.

Le manuscrit commence avec un *Preambolo* qui deviendra *Prologo* dans la version définitive (et *Prologue* dans sa traduction française). Dans le manuscrit domine la phrase hypotactique au contraire de la version définitive italienne et de la française où la parataxe domine.

Nous confronterons les trois *incipit* :

Vita dei fantasmi:

Noite. Le fontane **cantano il loro canto più segreto**. Ermete scende lo zoccolo basso e mi muove incontro. Il corpo del giovane dio lentamente si anima, nasce **dolcissimo lo sguardo**⁷¹⁰.

Tapuscrit :

Nuit. Les fontaines **chantent leur chant** le plus **secret**. Mercure abandonne⁷¹¹ son piédestal et vient à ma rencontre. Le corps du jeune dieu lentement s'anime; le regard **s'éclair** [sic] **doucement**.

Manuscrit :

Ogni sera, che l'ombra si è stesa sulla piazza, e le fontane vi spandono fruscii come di acque sotterranee, il giovane dio scende lo zoccolo basso e muove verso di me. Non è una volta che io non assista con attenzione religiosa al lento animarsi del suo corpo e al colorirsi de' suoi occhi.

Le style des textes est très différent. La version manuscrite est riche en paraphrases et comparaisons et se caractérise par un langage recherché et un ton soutenu. Mercure n'est jamais nommé explicitement («il giovane dio»), ce qui est typique du *Preambolo* tout entier dans lequel le dieu est évoqué par ses épithètes («dio volante», «l'agile figlio di Maia») pour

⁷¹⁰ A. Savinio, *Vita dei Fantasmi*, op. cit., p. 55.

⁷¹¹ Le tapuscrit comporte une faute de frappe : “abaandonne” à la place de “abandonne”.

être enfin appelé Merx⁷¹² «avendogli ridotto il nome alla significazione più schietta e originaria». Le point de vue est celui du narrateur qui raconte avec une minutie absente de la version définitive, laquelle développe au contraire la même histoire par le dialogue des personnages. Dans le manuscrit, on relate un événement qui se répète “ogni sera” dans un lieu, une place, décrite en détail, caractérisée par une atmosphère métaphysique. L’image nocturne de la place, symétrique, revient dans l’*Introduction à une vie de Mercure* et correspond au moment où l’Éveilleur de Dieu⁷¹³ (pas encore nommé Maurizio) découvre la statue de Mercure et lui donne la vie. On lit :

[...] au milieu du cadran nocturne [...]. Devant toi, parmi les fontaines qui se meurent de soif, la blanche anatomie attend son heure⁷¹⁴.

Dans le récit de 1929, les fontaines sont devenues stériles et muettes. Dans le *Preambolo* du manuscrit, le narrateur souligne sa stupeur réitérée à chaque réveil nocturne de la statue. Dans la version définitive, comme dans la traduction française, au contraire, grâce au rythme hypotactique, à chaque action correspond une phrase. Le temps de l’action est isolé par le seul terme «notte/nuit». Le lieu de l’action est défini moins nettement que dans le manuscrit, il n’existe que dans le son produit par les fontaines avec le polyptote «cantano il loro canto»/«chantent leur chant».

La traduction de Savinio est fidèle à la version définitive. Le choix de traduire «Ermete scende lo zoccolo basso» par «Mercure abandonne son piédestal» est dès lors intéressant à souligner. D’un côté il choisit le nom grec du dieu, d’un autre il traduit le verbe italien «scendere» non par son

⁷¹² On renvoie au paragraphe suivant pour le détail sur l’importance de ce nom dérivé de la racine latine de Mercure qui renvoie à son rôle de protecteur du commerce et des échanges.

⁷¹³ Même si l’Éveilleur de Dieu n’est pas nommé, on découvre qu’il s’agit de Maurizio au cours du dialogue avec Mercure qui évoque leur précédente rencontre.

⁷¹⁴ A. Savinio, *Introduction à une vie de Mercure*, in A. Savinio, *Hermaphrodito e altri racconti*, op. cit., p. 457.

équivalent «descendre» mais par «abandonner». Ce verbe confère ainsi à la scène un ton plus dramatique et solennel, anticipant le désir du dieu d'abandonner son état de statue et son immortalité. La traduction ajoute du sens au texte original.

Dans le *Prologo/Prologue* ainsi que dans le *Preambolo*, Mercure est le protagoniste, et sa transformation l'enjeu du texte. Cependant, entre le manuscrit et les deux autres versions, l'aspect narratif se voit complété par un passage dialogué et par un rappel final à l'incipit qui confère une circularité nouvelle au récit,

Vita dei Fantasmi:

- Non le fontane, allora: la luce stessa ti canterà il suo canto più segreto. Andiamo⁷¹⁵.

Dattiloscritto:

- A ce moment ce ne seront plus les fontaines, mais la lumière qui te chantera son chant le plus secret. Allons.

La lumière doit prendre la place des fontaines dans ce chant secret, et simultanément se substituer à la nuit. L'incipit nocturne est ainsi renversé par un final diurne dans lequel le narrateur abandonne son rôle de spectateur et devient à son tour protagoniste : l'impératif «Andiamo/Allons» répond au début lapidaire «la notte/la nuit», mais l'action a remplacé la description.

Si l'histoire racontée reste la même entre le manuscrit et le texte publié, les différences sont importantes. On retrouve certes nombre de termes et expressions («fontane», «scende lo zoccolo basso», «muove», «si anima/animarsi», «corpo», «il giovane dio»), mais certains substantifs significatifs sont changés («la sera» devient «la notte» et «gli occhi» est remplacé par «lo sguardo»). De plus le style est profondément modifié.

⁷¹⁵ A. Savinio, *Vita dei Fantasmi*, op. cit., p. 55.

La *Vita dei fantasmi* se poursuit avec la *Scena*. On y retrouve les différences stylistiques notées plus haut entre les deux versions italiennes, et la même fidélité dans la traduction mais aussi quelques cas significatifs de variations d'une langue à l'autre (adaptation linguistique et changement de point de vue)*.

2.5.2. Pour une confrontation : *Introduction à une vie de Mercure et Hérès Skeptómenos/La statua pensante*

En 1929, Savinio publie *Introduction à une vie de Mercure* dans la revue «Bifur». L'auteur montre ici une maîtrise de la langue qui lui permet d'en faire un outil au service de son ironie démystificatrice. Déjà en 1919 Savinio, dans une lettre à Papini, parlait de ce projet de *Vita di Mercurio*, pour lequel il avait commencé à rédiger *La statua pensante*, qui restera inachevé mais dont le manuscrit est conservé dans l'Archive Bonsanti⁷¹⁶. Ce texte est le premier témoignage en italien de l'*Introduction*.

Le manuscrit décrit un lieu identique à celui de l'*Introduction*, mais la narration est différente, et elle n'introduit que certains personnages. L'Eveilleur des Dieux, son *alter ego* Mister Pard et Mercurio (Merx) sont encore absents. Le manuscrit ne porte pas encore l'ironie eschatologique et son style est moins surréaliste et visionnaire que dans le texte de 1929. L'atmosphère particulière de la maison Rana est déjà là. Nous lisons l'*incipit* :

La valigia delle Indie era passata con eleganza
fluviale sul Mar Rosso; l'avevano guardata dal
molo di Ageda, araba città.

* Pour le détail de l'analyse comparée de la *Scena* et de sa traduction, qui inclut une étude sur l'importance des variations de nom du dieu Mercurio/Ermete voir pp.179-183.

⁷¹⁶ Le manuscrit est conservé dans la boîte numéro 11, dans le dossier n. 10, daté entre 1910 et 1930. Il est formé de feuillets intitulés *Hérès Skeptómenos/La statua pensante*, dans lesquels le dieu est caractérisé par son épithète dérivé de σκηπτός, «foudre», «éclair» et μένος «âme» ou «force vitale». L'épithète forme un oxymore avec le sous-titre, la vitalité foudroyante du dieu et son immobilité statuaire et méditative. Le sous-titre est formé lui aussi en oxymore, par l'opposition entre la statue minérale et sa pensée.

O Mar Rosso
 più non posso
 star con te.
 Mi ci vuole il mare verde
 lì lo spirito si perde
 è il mar che fa per me.

Rana disse a Dimitrieff: “rientriamo in casa”.

Seule la phrase initiale sera conservée, bien que modifiée, dans l'Introduction : «La Malle des Indes vogue innocentement sur l'ex-mer de Pharaons». Identique est la structure de la phrase, identique le sujet de l'action et la mer où l'action se passe. La mer est citée directement en italien alors qu'en français il utilisera une épithète. Le passage de l'embarcation qui est élégant en italien, devient innocent. Comme l'observe Rosowky, la ville est nommée en italien et omise en français. Ce passage montre une autre différence importante, dans la version italienne, l'histoire est racontée par un narrateur homodiégétique introduit avec un «noi», en focalisation interne ; dans l'*Introduction*, l'histoire est racontée par une voix omnisciente à focalisation zéro.

L'*incipit* est suivi par un poème, comme une comptine qui joue sur la rime riche des paires minimales : rosso/posso et verde/perde, qui suivent le schéma AAB CCB. A la différence des autres vers, le troisième et le sixième vers se terminent avec des mots oxytons à la rime (te/me), qui constitue un binôme en opposition (te: il mare / io: l'io poetico). Dans le premier et le quatrième vers, au contraire, “Mar Rosso” et “mare verde” s'opposent. C'est dans le vert qu'on se perd : de même, plus loin, «Nel mezzo del rettangolo verde, presiedeva il medium: Rana Maria». La couleur caractérise donc à la fois la séance de spiritisme et sa medium. Cette séance de spiritisme se retrouve, avec les personnages qui y assistent, au cœur du récit de l'*Introduction*, devenue une parodie des séances des surréalistes. Maria Rana, devient Giulia Rana mais son rôle de medium ne

change pas. Ce qui change dans le texte renversé à l'extrême, c'est la manifestation de la transe chez la femme, les yeux exorbités sont remplacés par le nombril qui s'ouvre. Son aspect aussi change radicalement, sobrement vêtue en italien, elle porte en français «une magnifique robe de soirée». Roberto Danisi devient Robert Danesi, «le postulant tragique», et sera toujours caractérisé par «occhi rovinati e quasi chiusi, in seguito [+] tentato suicidio con la stricnina», ce que Savinio reprend dans l'*Introduction* «depuis sa fameuse tentative de suicide à la strychnine il était devenu catobléphare, il s'était accoutumé de ne s'adresser à ses auditeurs qu'en leur tournant le dos»⁷¹⁷. A cette explication suit le récit d'un naufrage dramatique dans lequel il a perdu sa femme, ce qui est raconté de l'extérieur dans le texte italien et par Danisi dans l'*Introduction*. En prenant une voix, le récit acquiert une ironie nouvelle, surréelle et eschatologique. Le «capitano ferito» deviendra Tullio Rana, frère de Luigi Rana et «grand mutilé de la guerre». En italien, il est caractérisé par son visage défiguré, ce qui est absent en français : Savinio ironise uniquement sur son passé militaire.

Le personnage de Dimitrieff, «console russo, teologo patentato e avido di spiritismo», qui reste dans son coin, sera profondément changé pour devenir Mister Pard. Le seul personnage absent dans la version française est Giacomo «l'uomo senza naso».

Dans l'*Introduction*, Savinio pousse au plus loin son expérimentalisme linguistique, les jeux de mots, l'esprit surréaliste, l'ironie eschatologique et paradoxale. La distance stylistique entre les deux textes est également influencée par la dimension polémique qui est derrière la version de 1929 : le texte est une réponse à Aragon qui l'a invité au sein du groupe Surréaliste. Il «dit à la fois son sarcasme à l'égard de l'automatisme ver-

⁷¹⁷ A. Savinio, *Introduction à une vie de Mercure*, in *Hermaphrodito e altri racconti*, op. cit., p. 451

bal et son affinité avec une conception partagée de l'art. Il adhère aux résultats mais rejette les moyens pour les atteindre»⁷¹⁸.

2.5.3. Variations et variantes

Nous analyserons les variantes et variations du projet *Vita di Mercurio* en nous basant sur les documents* conservés dans le Fond Savinio. Dans un dossier⁷¹⁹ on y trouve le début d'une traduction manuscrite⁷²⁰ de l'*Introduction à une Vie de Mercure*. Comme l'avait signalé Rosowsky⁷²¹, Savinio apporte des corrections successives aux passages qui avaient d'abord été traduits de façon très littérale. On trouve des changements dans l'ordre des mots mais aussi des modifications plus profondes. Notons quelques exemples de ces modifications :

- «vogue innocemment» → «voga innocente sul», effacé par l'auteur et remplacé par : «fidente su quel mare». Savinio, qui avait d'abord opté pour une traduction mot à mot, choisit un terme plus soutenu, qui confère un surcroît de sens à la phrase. Le terme “fidente”, inclut et dépasse le sens du mot “innocente”, en lui ajoutant l'idée d'un abandon confiant ;
- «ce mot n'est apparemment qu'une déformation du mot “toile”» → «questo sostantivo che non figura in nessun catalogo di tessuti». Savinio cherche à garder le jeu de mot du français «toile/tôle», mais préfère finalement l'éliminer.

Dans ce même dossier se trouve le manuscrit *Merx/ Statue pensante/ Le réveil du dieu*, qui semble être la première version manuscrite de *Introduction à une vie de Mercure*. Citons quelques exemples de changements entre cette version et la version définitive qui illustrent le travail de l'auteur :

⁷¹⁸ G. I. Rosowsky, *Savinio: un auteur, deux écrivains*, in *De Marco Polo à Savinio*, op. cit. p. 188.

* pour une analyse détaillée de ces documents, voir pp. 189-196.

⁷¹⁹ Il s'agit du dossier n. 10, daté entre 1910 et 1930, conservé dans la boîte n. 11.

⁷²⁰ Ce texte est écrit sur le recto d'une page imprimée de *Capitano Ulisse*.

⁷²¹ On renvoie pour approfondissement à G. I. Rosowsky, *La savinienne Introduction à une vie de Mercure ou les prestiges du surréalisme*, in «Littérature», n. 108, décembre 1997, revue trimestrielle, Larousse, Paris, 1997, note n. 22, p. 59.

- «la Malle des Indes voguait» = «la Malle des Indes vogue» ;
- «suivait des yeux» = «suive d'un œil bleu»;

Ces premiers exemples montrent les hésitations entre l'utilisation de l'imparfait et du présent, qu'il choisira. Dans le deuxième exemple, on remarque aussi le passage du pluriel au singulier, ce qui semble révéler une nouvelle phase de sa réflexion métaphysique, l'autonomie du regard de chaque œil revenant constamment dans ses écrits et ses toiles.

D'autres fois les variations entre le manuscrit et l'*Introduction* concernent le choix des mots et leur position dans la phrase. Il inverse souvent l'ordre substantif-adjectif pour obtenir une phrase plus incisive et essentielle. La confrontation des deux textes montre l'habitude de Savinio d'utiliser des fragments de rédactions précédentes pour aboutir à une version définitive.

Toujours dans le même dossier, on trouve un tapuscrit de l'*Introduction à une vie de Mercure*, avec des variantes autographes dans lesquelles on remarque encore une fois la tendance à l'inversion dans l'ordre des mots, le changement ou l'ajout de certains termes, et encore la transformation de certaines phrases^{*}.

2.6.4. Un projet pour le cinéma : *Vita di Mercurio*

Dans les années 1940, Savinio s'essaie à l'écriture de scénarios pour le cinéma. Parmi ceux-ci, nous nous pencherons en particulier sur la *Vita di Mercurio*⁷²² (1949), au titre emblématique. Ce scénario aurait du représenter l'accomplissement du projet, car le cinéma⁷²³ apparaît à Savigno

^{*} Pour une liste d'exemples, voir pp. 193-196.

⁷²² Le seul témoignage de ce texte est dans A. Savinio, *Il sogno meccanico*, a cura di V. Scheiwiller, Milano, Libri Scheiwiller, 1982.

⁷²³ Ce projet aurait du permettre à Savinio de réviser la conception métaphysique du cinéma, bien loin du climat néo-réaliste qui s'affirmait à ce moment. Le cinéma pour lui devait être comme un rêve métaphysique, c'est à dire une séquence de «[...] azioni che si svolgono indipenden-

comme idéal pour raconter l'histoire de cette divinité du *hic et nunc*. Dans ce texte, on retrouve les traces des précédents écrits sur ce sujet, de la *Vita dei fantasmi* à l'*Introduciton à une vie de Mercure*, en passant par *Sogno ermetico* et *Passo Primo*. À côté de ce scénario schématique existent cinq tapuscrits qui développent de façon narrative cette même histoire, avec plus de détails. On remarque tout de suite que cette fois encore Mercure est présenté comme *alter ego* de Maurizio*.

Si on confronte les *incipit* des différents textes* de la vie de Mercure (le scénario – schéma et tapuscrit, *Sogno ermetico*, *Primo passo*, *Introduzione*), on observe des assonances nombreuses. Dans tous les cas, la mort du père du protagoniste est le prétexte à la rencontre avec Mercure. Cette coïncidence nous semble déterminée par le rôle de psychopompe du dieu : c'est la mort qui permet au garçon de communiquer avec la statue divine. Le schéma narratif se répète : la mort du père, le fils qui s'égare et rencontre le dieu dans ses rêves, et enfin une deuxième rencontre nocturne entre eux qui marque le début de la vie mortelle du dieu⁷²⁴.

La scène de la mort du père est marquée par l'opposition entre un extérieur très lumineux et un intérieur clos, où une nuit artificielle est créée et éclairée avec des bougies.

- *Sogno ermetico*: «una mattina d'estate, alle dieci, al lume di una candela, mio padre morì»;

temente dalla nostra volontà e dal nostro desiderio, avvolte nello stesso silenzio, bagnate in una luce altrettanto sottile che penetra uomini e cose fino a renderli trasparenti, denuda a tal segno la realtà da farla inverosimile» in A. Savinio, *Galleria*, «Rivista del Cinematografo», gennaio 1924, in A. Savinio, *Il sogno meccanico*, op. cit., p. 67.

* Pour le détail de l'analyse des parallélismes entre les noms des personnages, voir pp. 197-200.

* Pour l'analyse complète (ici résumée) voir pp. 200-212.

⁷²⁴ Des variations existent sur ce canevas commun : l'*Introduction* qui prépare et annonce la deuxième rencontre et *La Vita dei fantasmi* qui commence avec celle-ci.

- *Introduction*: «Mon père était mort le matin, à la lueur d'une bougie, tant le soleil était fort»⁷²⁵.

- *Primo passo*: «Il padre di Maurizio morì alle undici del mattino, al lume di una candela. Era la fine di maggio: mese funesto. Il sole era così duro, che avevano chiuso finestre e imposte, come nelle notti d'inverno».

On observe dans les trois textes une ponctuation qui délimite chaque phrase et oblige à des pauses qui rendent le ton solennel et grave. Savinio réélabore de façon obsessionnelle les mêmes éléments : le matin, l'heure, la mort, la lumière de la bougie qui s'oppose au soleil extérieur. L'analyse comparée des textes nous révèle aussi les retours de certains termes et images. Mercure, à sa première apparition, est toujours vu de loin et souvent à travers la fenêtre* d'un musée. Font exception la *Vita dei fantasmi*, *Vie des fantômes* et *l'Introduction*. La rencontre avec le dieu se déroule dans un espace ouvert, la place. Les deux épisodes racontent de façon symétrique les mêmes faits, pas seulement dans l'image des fontaines déjà analysée (parag. 2.6.1) mais aussi avec l'inversion des mouvements des protagonistes. Dans le premier texte, Mercurio, éveillé, se dirige vers Maurizio. Dans le second, l'Eveilleur de Dieux est invité à s'approcher de la statue qu'il doit animer. Avec variations et renversement, Savinio intègre un texte dans l'autre.

L'image du mouvement qui rapproche les personnages se retrouve à l'occasion de la deuxième rencontre, dans le tapuscrit *Vita di Mercurio*. On retrouve ainsi une assonance expressive entre le français et l'italien qui rapproche *Vita dei fantasmi*/*Vie des fantômes* et *Vita di Mercurio*. «Muove verso di me», dans le manuscrit de *Vita dei fantasmi*, est remplacé par la variante «mi muove incontro» dans la version définitive, que

⁷²⁵ A. Savinio, *Introduction à une vie de Mercure*, in *Hermaphrodito e altri racconti*, op. cit., pp. 458-459.

* Pour le détail de la symbolologie associée, voir pp. 203-204.

Savinio traduit avec son équivalent français «vient à ma rencontre». Dans *Vita di Mercurio*, on retrouve «venirgli incontro», alternatif et synonyme du verbe «muovere incontro a qualcuno», calque de l'expression française. Dans le tapuscrit homonyme, on assiste à une dernière variante : «avanza [...] verso Maurizio».

Le lien qui s'établit entre les différents textes est confirmé par la constante évocation d'une première rencontre entre Mercurio et Maurizio, décrite dans *Introduction*, *Vita di Mercurio* (schéma et tapuscrit) et *Primo Passo*.

L'annonce de la statue présente dans l'*Introduction* – «**un jour** je te retrouverais [sic] **dans une grande ville du nord**» – est donc réitérée dans les autres textes :

- *Vita di Mercurio*: «**un giorno** essi si dovranno incontrare nuovamente, **in una grande città del nord**»;
- *Vita di Mercurio* (tapuscrit): «ci saremmo incontrati nuovamente **in una grande città del nord**»;
- *Primo passo*: «**Un giorno** noi ci ritroveremo **in una grande città del nord**».

Si les termes utilisés, et au moins dans deux cas leur position dans la phrase, sont le résultat d'un véritable calque du français, on assiste encore une fois à un renversement par rapport au cas précédent. Dans l'*Introduction*, la rencontre future est annoncée par l'Eveilleur des Dieux qui cite les paroles de Mercure. Dans les autres textes, au contraire, c'est directement le dieu qui rappelle sa promesse à Maurizio.

La narration des aventures du dieu dans sa nouvelle vie commence là où l'*Introduction* se termine.

Introduction:

Paralytique majestueux, infirmier plein d'amour, ils s'acheminèrent coude à coude vers la coquette garçonnière, que le jeune homme avait louée pour son divin ami.

Vita di Mercurio:

Comincia la vita di Mercurio. [...] Sequenze di scene in casa di Maurizio, ove Maurizio ha condotto la statua vivente. Maurizio abita in camera mobiliata.

Vita di Mercurio (tapuscrit):

S'incamminano entrambi verso la casa di Maurizio. I passi di Mercurio sono lentissimi e suonano pesanti. [...] Maurizio e Mercurio arrivano finalmente all'alloggio di Maurizio. Questi abita all'ultimo piano, una camera mobiliata presso la Signora Mammoli.

La «coquette garçonnière» devient une plus prosaïque «camera mobiliata», ce qui témoigne du changement de registre entre les deux textes – déterminé avant tout par leur distance temporelle.

Le final de *Vita di Mercurio* est symétrique à celui de l'*Introduction* :

Vita di Mercurio:

Di notte, Mercurio va a rimettersi sul basamento vuoto, sperando che la sua presenza riporterà l'ordine e il benessere. [...] Per una vendetta collettiva, la folla si scaglia minacciosa sulla statua. Mercurio cade. [...] In alcune rapidissime visioni finali, si vedrà l'effetto che la morte del dio reca nelle varie parti del mondo.

Vita di Mercurio (tapuscrit):

La folla, [...] ora è presa da una crisi collettiva di paura, e, in un baleno, abbandona la piazza.
Sul piccolo prato che circonda il basamento della statua, giace Mercurio. [...]
Un grande porto di mare. Gru in movimento sui moli, piroscafi che entrano ed escono dal porto.
D'un tratto, il cielo si oscura e ogni movimento si ferma. [...]

Mercurio spira [...]

Il cielo si schiarisce, il movimento riprende, un canto dolcissimo corre nel cielo.

Introduction:

A ce moment le pied marmoréen de Merx toucha la terre, et tout rentra dans le silence, dans l'immobilité.

Mercurio a brûlé les étapes de la vie et trouve une mort précoce, dernier acte de cette œuvre perpétuellement inachevée^{*}. L'analyse nous a permis de confirmer certaines constantes dans l'écriture bilingue de Savinio, dont nous verrons de nouvelles manifestations dans ses autotraductions.

2.6. L'expérience de l'autotraduction

Au fil de l'étude nous avons croisé différents cas d'autotraduction, et il nous semble maintenant important d'étudier spécifiquement cette modalité de l'écriture bilingue. Savinio suit deux directions opposées et complémentaires : il veut s'affirmer comme écrivain italien et tient à conserver un lien fort avec la France, ce qui passe par des collaborations ou la traduction de textes. Cette dernière est avant tout le résultat de la collaboration avec Parisot, qui travaille notamment à l'édition de *Angélique ou la nuit de mai*⁷²⁶, *Psyché*, *Capitaine Ulysse* et *La mort de Niobé* à partir de 1938.

Savinio est enthousiaste à l'idée de publier en français et se déclare prêt à traduire lui-même ses textes – même si bon nombre seront confiés à des tiers. Parisot reste un référent systématique, à qui les traductions sont confiées pour révision^{*}.

Nous nous proposons d'analyser et confronter les textes^{*} de quelques récits bilingues : *Vere metamorfosi di Ovidio/Les Vraies Métamorphoses d'Ovide*. Tout d'abord, signalons le doute placé sur l'auteur des traductions de ces textes dans la préface à l'édition posthume du recueil *Vie des fantômes* :

^{*} Signalons l'existence d'une variante dans laquelle Mercure est remplacé par une femme, Flora. Nous renvoyons à notre étude détaillée pp. 211-212.

⁷²⁶ Notons le travail en cours de Cécile Balayer, étudiante en Master 2 à l'Université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle sur ce travail de traduction.

^{*} Pour les détails des rapports entre Parisot et Savinio dans le cadre des projets de traduction, voir pp. 212-220.

^{*} Pour l'étude détaillée de *Dei di lassù/Diex de là-haut*, voir pp. 222-236.

Les textes que Savinio a, croit-on, écrits directement en français («*Les Chants de la Mi-Mort*», «*Drame de la Ville méridienne*», «*Drame de l'Après-midi entre deux saisons*», «*Introduction à une Vie de Mercure*», «*Les Vraies Métamorphoses d'Ovide*») et ceux dont la traduction est d'auteur inconnu («*Achille enamuré mêlé à l'Evergète*», «*Dieux de Là-Haut*»), ont tous été revus par l'Editeur sur leur version antérieurement publiée.⁷²⁷

Dans son édition du volume de correspondance *Un'amicizia senza corpo*, Rosowsky note la précision constante apportée par Savinio aux indications concernant ses textes. Nous retenons ainsi d'après les lettres à Parisot que l'auteur s'est occupé personnellement de certaines traductions⁷²⁸. De même, il annonce les traductions qu'il demande à des tiers : *La Geante* (Maurice Sallet), *Capitain Ulysse* (Calvocoressi), *Hermaphrodito* (Parisot et Mandiargues). Cela est confirmé par la confrontation avec les manuscrits conservés dans le Fond Savinio.

2.6.1. *Vere metamorfosi di Ovidio/Les Vraies Métamorphoses d'Ovide*

Vere metamorfosi di Ovidio sont publiées le 31 octobre 1940 dans la rubrique «Letteratura» du journal «Il Tempo» puis en 1943, sous le titre des *Nuove metamorfosi di Ovidio*, au sein du recueil *Casa «la Vita»*⁷²⁹.

La version française, *Les Vraies Métamorphoses d'Ovide*, est publiée à titre posthume en 1955 dans «Bizarre»⁷³⁰ et par la suite en 1965 dans le volume *Vie des fantômes*. Même si ce texte n'est pas datable avec précision, la confrontation des textes nous donne à penser que la traduction est basée sur le récit publié dans «Il Tempo».

⁷²⁷ A. Savinio, *Vie des fantômes*, Collection «L'Age d'Or», Flammarion, Paris, 1965, p. 10.

⁷²⁸ *La mort de l'ingénieur, La mort de Niobé, Vie des fantômes, Angélique ou la nuit de mai, Dieux de là-haut, Achille Enamuré mêlé à l'Evergète et Psyché*.

⁷²⁹ Cette version a subi peu de modifications, entraînant surtout une élévation du ton : pour le détail, voir P. Italia, *Note ai testi*, in A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, op. cit., pp. 932-936.

⁷³⁰ «Bizarre», n. 1, 21 luglio 1955, Paris, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1955. Rivista letteraria ed artistica fortemente influenzata dal surrealismo, venne fondata da Michel Laclos nel 1953.

Un dossier⁷³¹ contenant deux tapuscrits en italien et une version imprimée du récit sont conservés dans l'Archive Bonsanti. Nous mettrons en confrontation les premières versions dans chaque langue.

L'atmosphère du récit évoque le voyage à Sulmona fait par l'auteur en 1939 et raconté également sous une forme moins synthétique dans *Dico a te, Clio* (1940). Le mouvement anaphorique de l'énumération inaugurale est conservé par la traduction de Savinio qui doit cependant procéder à une inversion syntaxique due aux spécificités de chaque langue. Cette variation qui supprime la mise en avant du verbe atténue cependant la force de martellement de la répétition.

L'accompagnateur de Savinio dans son voyage change de nom. Concezio en italien devient Timoléon. Ce choix est curieux et inhabituel et on pourrait penser aux évocations associées aux noms*. L'auteur nous offre deux images du même accompagnateur, dont la fonction est d'incarner le scepticisme face à ce qui n'est pas réel ou démontrable.

Savinio raconte ainsi son aventure :

Avevo determinato Concezio a seguirmi nelle mie **peregrinazioni**, intese a ritrovare **Ovidio** nei luoghi che più gli erano stati familiari, e ove sulla fede di testimonianze sicure oggi ancora egli si aggira in sembianza ora **di santo** ora **di diavolo**, ora di **magò d'amore**⁷³².

Avevo determinato Concezio a seguirmi nelle mie **peregrinazioni ovidiane**, intese a ritrovare **il poeta delle Metamorfosi** nei luoghi che più gli erano stati familiari, e ove sulla fede di testimonianze sicure oggi ancora egli si aggira in sembianza ora **di santo** ora **di diavolo**, ora di **magò d'amore**⁷³³.

J'avais décidé Timoléon à me suivre dans **mes pérégrinations**, dans le but de rechercher **Ovide** parmi les lieux qui lui avaient été familiers et

⁷³¹ Dossier n. 15, daté avant le 31 octobre 1940, dans la boîte n. 16. Pour le détail, voir p. 253.

* Pour le détail du rapport entre ces deux noms, voir p. 239.

⁷³² A. Savinio, *Vere metamorfosi di Ovidio*, in «Il Tempo», 31 ottobre 1940, p. 39.

⁷³³ A. Savinio, *Nuove metamorfosi di Ovidio*, in Casa «La Vita», op. cit., p. 303.

que, selon des témoignages dignes de foi, il hante maintenant, tantôt sous l'aspect du **diable**, tantôt sous celui **d'un nuage d'amour**⁷³⁴.

Le texte inclus dans *Casa la «Vita»* est enrichi par Savinio d'une épithète «il poeta delle Metamorfosi» qui remplace le nom «Ovidio». L'auteur spécifie et détermine alors plus clairement le type de pérégrinations en ajoutant l'adjectif «ovidiane». Dans les passages cités, on remarque une variation traductive dans la suite d'adjectifs qui recense les différents déguisements du poète. En italien, Savinio procède avec un rythme ternaire : «santo», «diavolo», «mago d'amore» qu'il traduit en français par : «diable» et «nuage d'amour». Le choix de «nuage d'amour» pour «mago d'amore» ajoute du sens, puisque le terme français ne fait pas seulement référence à *Ars amatoria* du poète latin mais aussi à une des transformations de Jupiter.

Dans la suite de leur recherche d'Ovide, le narrateur et Concezio/Timoléon croisent différentes statues du poète. Voyons la description d'une d'entre elles :

[...] poi nell'androne della Santissima Annunziata, sotto la statua pensile di Ovidio, avvolto nel sanrocchetto e un piede posato sopra un libro, perché un dotto della sua forza «sa leggere anche coi piedi»⁷³⁵.

[...] et enfin dans l'entrée de la «Santissima Annunziata» où une statue d'Ovide représente le poète enveloppé dans un manteau, un pied posé sur un livre⁷³⁶.

Comme on a pu l'observer dans une exception chirichienne, Savinio choisit de ne pas traduire une partie de la phrase dont le sens idiomatique aurait été moins immédiat en français. L'auteur crée un renversement ironique d'une expression idiomatique mise en évidence par les guillemets en étendant son sens, de «scrivere con i piedi» (valeur négative) à

⁷³⁴ A. Savinio, *Vie des fantômes*, op. cit., p. 126.

⁷³⁵ A. Savinio, *Vere metamorfosi di Ovidio*, in «Il Tempo», 31 ottobre 1940, p. 39.

⁷³⁶ A. Savinio, *Vie des fantômes*, op. cit., p. 127.

“leggere coi piedi” (valeur positive). La simple traduction n’aurait probablement pas permis de rendre l’ambiguïté italienne*.

Nous proposons un autre exemple qui nous permet d’observer d’autres variantes intéressantes entre français et italien.

Pioveva e allo spruzzo che la balilla mandò sui calzoni di un passante, questi gridò : «Mannaggia Guiddie!»⁷³⁷.

Il pleuvait. Notre voiturette a éclaboussé un passant qui s’est écrié : «Mannaggia Guiddie!»⁷³⁸.

En français, la constatation météorologique est isolée dans une seule phrase, la distinguant de ses conséquences. La balilla devient une «voiturette» imprécise, le détail du pantalon est éliminé. D’un autre côté l’élément dialectal souligné par l’italique est présent dans les deux textes. La traduction met en valeur cette exclamation folklorique qui reste la seule marque de régionalisme. L’introduction de cet élément doublement exotique, permet à Savinio d’amener doucement le lecteur dans la langue et, partant, dans la mentalité des Abruzzes : les incursions régionales se multiplient par la suite, comme dans le récit du vieillard à la pipe. Dans ce passage, les choix de traductions d’éléments dialectaux sont variés. Si cette fois il ne conserve aucune citation du texte original, il peut omettre simplement le mot (*Poteche d’Uiddie, lu pifnatijèlle*), privant ainsi la phrase de sa couleur locale, ou décider de l’adapter en français et ce même s’il enlève alors l’effet dépayçant – mais il garde l’ironie en re-créant des expressions imagées équivalentes («che *accòcchie* e *scocchie*»→ «qui colle et qui décolle»).

De plus, dans ce passage, il ajoute et enlève des adjectifs :

- «in mezzo a splendidi giardini» est traduit seulement par «entou-

* Pour une comparaison avec les éléments ironiques dans *Dico a te, Clio*. Voir p. 242.

⁷³⁷ A. Savinio, *Vere metamorfosi di Ovidio*, in «Il Tempo», 31 ottobre 1940, p. 40.

⁷³⁸ A. Savinio, *Vie des fantômes*, op. cit., p. 127.

rée de jardins», il omet ainsi le jugement de valeur “splendidi”;

- «il papa del rifiuto» est traduit avec «le pape qui refusa de régner», rendant l’expression plus claire

Pour les autres occurrences d’éléments dialectaux de la suite du texte, on remarque qu’il renonce de la même manière à la plupart d’entre eux dans la version française, l’attention se porte ainsi plus sur la trame du récit et moins sur les jeux de langue*.

La comparaison textuelle nous a permis de souligner les quelques stratégies de traduction de Savinio, en particulier dans le cas difficile de l’utilisation d’expressions dialectales ou de références spécifiques à la réalité italienne. C’est dans ces cas particuliers que le style se trouve affecté par l’opération de traduction : la phrase française est alors plus paratactique que la phrase italienne.

2.7. Conclusions

Après ses premières expériences en français, Savinio choisit comme première langue d’écriture l’italien mais ses premiers textes dans cette langue sont encore incertains, riches en gallicismes et incursions linguistiques. Le français n’est jamais réellement abandonné par l’auteur, il y revient pour ses collaborations aux revues françaises et à la «La Vraie Italie». Il continue ainsi à expérimenter et s’expérimenter dans la langue, comme le montrent à la fois les importants projets de traduction de ses œuvres et celui pour *Vita di Mercurio*.

Pour Savinio il est nécessaire de distinguer trois moments de son bilinguisme. Le premier correspond aux expérimentations de jeunesse, en français d’abord puis les premiers textes dans un italien encore incertain. La production littéraire suivante sera le résultat de cette première phase

* Pour le détail des exemples d’adaptation du dialecte, voir pp. 242-246.

d'écriture et se constitue comme plurilinguisme. Comme nous avons eu l'occasion d'observer dans *Hermaphrodito*, Savinio, dans toute son œuvre littéraire italienne, recourt à l'insertion de mots et expressions d'autres langues, utilisés parfois pour leur effet de couleur locale mais aussi très souvent d'une manière comique et ironique. Ce deuxième moment inclut le projet de traduction et d'autotraduction de quelques-unes de ses œuvres pour leur publication en France, projet auquel Savinio tient particulièrement. L'analyse de certains textes traduits par l'auteur nous a montré qu'il choisit de procéder de deux manières différentes : rester fidèle au texte du départ ou produire une version nouvelle de l'histoire de départ. Dans ce dernier cas, l'auteur met à l'épreuve les capacités expressives de chaque langue. Cependant, dans les deux cas nous avons constaté une plus grande subjectivité dans l'écriture en français qui s'accompagne, souvent, du choix de fournir plus de détails. Un exemple nous a été fourni par l'analyse des *Vraies Métamorphoses d'Ovide*, dans lesquelles Savinio se trouve confronté avec la traduction du dialecte.

Un troisième moment dans son rapport aux langues est représenté par les projets d'écriture nés dans l'alternance linguistique, comme *Vita di Mercurio* que nous avons analysé. Savinio, qui crée alors de nouveaux textes dans les deux langues, révèle son goût pour la réutilisation de textes précédents aux frontières du *presque même* et des vides qu'implique inévitablement la traduction.

Pour cet étymologiste passionné, tout naît des mots. C'est avec les mots, mis constamment à l'épreuve, qu'il essaie de surpasser les limites de chaque idiome.

Les variations, les hésitations, le changement d'une langue à l'autre racontent le travail constant de Savinio sur ses textes, vus comme des créatures vivantes qui demandent à exister plusieurs fois. A travers l'utilisation de ces deux langues Savinio dédouble son regard sur son

œuvre. On pourrait terminer avec les mots de Rosowsky, en affirmant que

Pour Savinio, le français n'est pas seulement un instrument de communication; il est une langue qui vit de sa culture, des échanges qui s'y forment, des illuminations et des associations soudaines que sa réalité vivante engendre. Il n'est pas un exil, un asile, un refuge; il est un milieu au sens fort du mot, c'est-à-dire un lieu géographique et des gens qui lui correspondent⁷³⁹.

⁷³⁹ G. I. Rosowsky, *Savinio: un auteur, deux écrivains*, in *De Marco Polo à Savinio*, op. cit. p. 188.

CHAPITRE III

GIORGIO DE CHIRICO ET ALBERTO SAVINIO: LA COLLABORATION A «LA VRAIE ITALIE»

3.1. «LA VRAIE ITALIE». *Organe de liaison intellectuelle entre l'Italie et les autres pays*

En 1919, Ardengo Soffici et Giovanni Papini fondent à Florence « La Vraie Italie », écrite en français. Elle naît dans l'immédiat après-guerre avec le but de donner une voix à la culture italienne du début du vingtième siècle. Malgré sa vie brève et son insuccès éditorial et idéologique, cette revue a joué un rôle de premier plan dans les rapports entre France et Italie. « La Vraie Italie » et l'aventure entre les langues de frères de Chirico sont étroitement liés. Leur collaboration, documentée soit par les articles publiés, soit par la correspondance avec Soffici et Papini, nous permet d'analyser un autre aspect de leur écriture bilingue mais aussi de jeter la lumière sur la problématique complexe de leur identité nationale et sur-individuelle.

Le texte programmatique (*Déclarations*⁷⁴⁰) décrit la volonté des fondateurs de réagir à l'attitude de la France qui est peu intéressée « a riconoscere i meriti e le rivendicazioni dell'Italia vittoriosa trascurando il significato della “nuova” nazione affermatasi con l'intervento e sottovalutan-

⁷⁴⁰ G. Papini, *Déclarations*, in «La Vraie Italie», n.1, anno 1, février 1919, Firenze, Vallecchi, 1919, pp. 2-5.

do il «popolo-esercito»⁷⁴¹ et montre l'enjeu identitaire de la revue. Indépendance et sincérité sont les intentions déclarées. Elle veut s'adresser à un public international pour lui faire redécouvrir une Italie mal connue et mal jugée. Par la suite les sujets qui seront abordés (vie sociale, politique et littéraire de l'Italie) et leur destinataire («tous les hommes cultivés qui désirent se former des opinions raisonnées sur un des pays qui ont le plus contribué à la civilisation») sont exposés, suivis par les projets de la revue.

Les *Déclarations* sont suivies par une justification linguistique *Notre mauvais français*⁷⁴². Le texte, qui se propose d'expliquer le choix de cette langue et d'en justifier le manque de maîtrise contient déjà une erreur dans le titre, l'usage, probablement volontaire, de l'accent circonflexe. Il est possible de souligner dans ce texte la position assumée par Papini, justifier l'usage du français dans la revue est l'occasion de faire référence à son rapport personnel avec la France. En fait, à l'origine de son écriture se trouve sa formation littéraire française qui a trouvé son aboutissement lors de son séjour parisien du début des années 1910. A la veille de la fondation de «La Vraie Italie», son rapport avec la France semble plus conflictuel. Une rancœur secrète qui entraînera des contradictions au sein de la revue semble être née avec la guerre. Papini manifeste son intention de rivaliser avec Paris, cœur de la vie intellectuelle et des avant-gardes. Ce désir de revanche s'exprime dans les articles consacrés aux rapports entre la France et l'Italie, aux titres emblématiques : *Les nations sœurs*, *Baudelaire en Italie*, *Apollinaire italianisant* et *Les italiens ont gouverné la France*.

⁷⁴¹ Mario Richter, *Papini e Soffici, mezzo secolo di vita italiana*, *Le Lettere*, Firenze, La Nuova Meridiana, 2005, p. 163.

⁷⁴² G. Papini, *Notre mauvais français*, in «La Vraie Italie», n.1, anno 1, février 1919, Firenze, Vallecchi, 1919, pp. 5-6.

Du point de vue de ses objectifs, du choix de la langue et des collaborateurs, la revue devient à la fois un laboratoire linguistique et un lieu d'observation privilégié pour comprendre la question identitaire de la culture italienne au début du siècle.

3.2. Parabole d'un projet : intentions, espérances et illusions

«La Vraie Italie» aura une brève existence de douze numéros entre février 1919 et mai 1920. Le premier numéro est publié dans l'anonymat complet des auteurs des articles. Papini semble avoir voulu donner la parole à une expérience chorale de la culture italienne. En réalité le choix éditorial naît d'une exigence pratique : ce premier numéro est en fait rédigé presque exclusivement par Papini⁷⁴³. L'anonymat sera progressivement abandonné à partir du deuxième numéro dans lequel publient aussi Soffici, Savinio et de Chirico. «Più vario e più vivo», il est la réponse aux doutes et à la perplexité exprimée par Soffici à la lecture du premier numéro – pas assez varié dans le contenu et trop fantaisiste dans le style.

Un premier bilan des ventes révèle un fait important : à l'étranger la revue n'a pas encore le succès espéré, ce que confirme Papini dans une lettre à Soffici : «la rivista va bene più in Italia che fuori». Malgré cela, dans le deuxième numéro, on voit encore l'espoir d'une reconnaissance internationale, comme en témoigne la publication de l'article de Camille Pitollet, *Sur le programme de la «Vraie Italie»*, qui relance l'idée d'une revue ouverte aux confrontations et à l'échange intellectuel. Cependant les intentions annoncées et les objectifs initiaux de la revue sont progressivement abandonnés. Papini s'en détourne pour suivre un projet

⁷⁴³ C'est ainsi qu'il écrit dans une lettre du 1er février 1919 à Soffici : «Caro Ardengo, a quest'ora avrai visto il n°. [...] Se ci sono difetti pensa che ho dovuto far tutto da me – 17 articoli su 19, indirizzi, fascette, correzioni di bozze ecc. Qui non c'è NESSUNO (in tipogr. [afia]) che sappia due parole di francese!», in Giovanni Papini - Ardengo Soffici, *Carteggio. Dal primo al secondo dopoguerra, 1919-1956*, a cura di Mario Richter, n. IV, Edizioni di Storia della letteratura, Roma e Fondazione Primo Conti, Fiesole, 2002, p. 47.

d'écriture d'une *Storia di Cristo*, et Soffici qui reprend la revue voudrait en faire un instrument plus engagé. Les conflits entre eux et la distance qui s'accroît avec les lecteurs étrangers condamnent la revue à cesser son activité*.

3.2.1. De Chirico et Savinio : l'importance du rapport avec Papini entre 1916 et 1920

Particulièrement sensible à la question de l'identité nationale, les frères participent à l'histoire tourmentée qui caractérise la brève vie de «La Vraie Italie». Pour comprendre la valeur et le sens de leur collaboration, il est nécessaire de retracer les moments fondamentaux de leur amitié avec Papini. Celle-ci commence en 1916 par l'entremise de Soffici qui avait rencontré les deux frères à Paris. Cette relation a été analysée par Maurizio Calvesi dans *La metafisica schiarita*⁷⁴⁴ ; il en raconte le déroulement jusqu'à sa fin qui coïncide avec la fermeture de la revue.

La rupture sera complète : de Chirico refoulera cet épisode et effacera tout souvenir de l'expérience de Florence dans ses *Mémoires* et Savinio, après avoir dédié à Papini *La partenza dell'Argonauta*, inclus dans *Hermafronito*, cesse toute référence à son ancien ami à partir de 1921. Comprendre les raisons de ce reniement peut aider à éclairer l'évolution du rôle des artistes italiens nés à l'étranger, comme il se présente dans le panorama culturel du début du vingtième siècle.

De Chirico et Papini

Calvesi souligne l'influence indirecte entre 1906 et 1907 de la réflexion philosophique et littéraire de Papini dans la poétique métaphysique de de Chirico. Cette admiration pour la pensée de celui qui est également le premier – avec Soffici – à l'introduire dans le monde littéraire et artisti-

* Pour l'histoire détaillée de la revue, voir pp. 256-261.

⁷⁴⁴ M. Calvesi, *La metafisica schiarita*, Milano, Feltrinelli, 1982.

que italien est confirmée dans la correspondance. A côté de cette admiration, il attend beaucoup de cette amitié pour sa carrière : des articles parlant de sa peinture, l'organisation d'une exposition à Florence. A la veille de la naissance de «La Vraie Italie», de Chirico semble correspondre parfaitement à l'esprit de «nuovo Rinascimento» qui fonde le projet de Papini,

I quadri che faccio e che farò sono cose uniche che formeranno in Italia e fuori d'Italia un nuovo rinascimento⁷⁴⁵.

Même si son œuvre s'inscrit dans le mouvement de rénovation artistique voulu par Papini, de Chirico reste un artiste solitaire enclin à l'auto-célébration. Il n'est pas étonnant que le premier article qu'il envoie⁷⁴⁶ soit un article d'auto-présentation. L'admiration pour l'écrivain florentin cache donc le désir de trouver la reconnaissance du public italien : Papini, rédacteur en chef et collaborateur de plusieurs revues importantes, est influent dans le milieu intellectuel du pays. Cet espoir sera déçu. Papini⁷⁴⁷, qui n'avait pu se charger de la critique de l'exposition de Rome en 1919 avait conseillé à l'artiste de s'adresser à Roberto Longhi, qui était «uno che *capiva più degli altri*»⁷⁴⁸. Son article éreintera de Chirico, signant ainsi la fin de l'amitié avec Papini. Leur correspondance s'interrompt brutalement.

⁷⁴⁵ *Id.*, p. 147. Lettre sur papier «Deposito Fanteria Ferrara», non datée mais qu'on peut faire remonter au début du mois de mai 1918.

⁷⁴⁶ Des objections ont été soulevées sur la paternité de ce texte. Si Calvesi et Fagiolo dell'Arco considèrent que l'article publié a été écrit par Papini, nous soutenons l'hypothèse de Richter qui, après son étude de la correspondance de Soffici et Papini, affirme qu'il s'agit du texte de de Chirico.

⁷⁴⁷ Dans une lettre du 11 janvier 1919 de Chirico demande en fait à Papini : «Mi trovo qui a Roma [...]. Il 25 corrente farò un'esposizione di disegni; una trentina circa. [...] Vorrei anche che tu mi dicessi se nel periodo della mia prossima esposizione – dal 25 gennaio al 10 febbraio – tu volessi scrivere un articolo su me nel «Tempo». Me l'avevi promesso l'anno scorso; non mi dimenticare questa volta; ... l'arte mia la conosci; potresti tratteggiare qualcosa»; *id.*, p. 148.

⁷⁴⁸ G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, op. cit., p. 143.

Savinio et Papini

En 1916, Savinio commence la publication de ses textes en italien, et Papini en devient le référent linguistique et stylistique, sa «buona guida in lingua italiana»⁷⁴⁹. Les conseils, suggestions, corrections de l'écrivain florentin seront effectivement fondamentaux pour accompagner le passage à l'italien de l'écrivain. Malgré quelques malentendus momentanés, on trouve dans la correspondance de nombreuses déclarations d'estime envers Papini. L'importance de cette amitié réside dans l'espoir de Savinio que l'écrivain florentin puisse l'aider à «trovare finalmente una via aperta» en Italie car il admet être fatigué de «accattonare e di bussare alle porte sorde. Intorno a me vedo delle ciulle che si fan strada e io rimango qui a fare il sublime disinteressato»⁷⁵⁰. La suite montrera que cet espoir était bien placé. Papini continue à aider Savinio dans la publication de ses textes. En 1920, Savinio, de retour de Salonique, décide de s'affirmer en Italie et confesse à Papini sa décision : il s'établira en Italie et non à Paris. Fidèle à ses projets, Savinio continuera avec enthousiasme son aventure d'écrivain italien. Mais peu de temps après, leur amitié subit les premières fêlures autour des accusations portées par Papini à Savinio pour son excessive insistance et ses exigences pour la publication d'*Hermaphrodito*. Après un échangé épistolaire houleux, ils se réconcilient officiellement avec la publication de l'article de Papini, *Scrittori nuovi*. Alberto Savinio, dans «Il Tempo» (2 janvier 1919). Leur relation d'amitié culmine ainsi dans la collaboration à «La Vraie Italie», qui coïncide comme le relève Paola Italia, au moment de «maggiore nazionalismo e antifrancesismo»⁷⁵¹ de Savinio. Elle remarque également qu'il est, parmi les collaborateurs, «l'unico a prendere sul serio il progetto cultura-

⁷⁴⁹ M. Calvesi, *La metafisica schiarita*, op. cit., p. 153. Carte postale du 17 gennaio 1916 (Florence).

⁷⁵⁰ *Id.*, p. 164. Lettre sur papier du 9 mars 1918 (Salonique).

⁷⁵¹ *Ibidem*.

le della rivista e a tradurlo in fatti concreti e storicamente verificabili»⁷⁵².

Sa collaboration coïncide avec la décision, annoncée un an plus tôt dans une lettre à Soffici, de vouloir devenir un intellectuel et un artiste engagé, il veut «trovare la sua posizione vitale in mezzo al suo tempo»⁷⁵³. Après tant d'enthousiasme, la fin de la revue entraîne l'éloignement de Savinio, à cause de son incompatibilité avec la nouvelle religiosité de Papini mais aussi des rapports tendus entre celui-ci et de Chirico.

Les difficiles relations des frères avec Papini sont révélatrices de la complexité de leur rapport à l'Italie et à la France. L'analyse de leur article dans «La Vraie Italie» nous permettra d'approfondir cette question, en rapport au problème identitaire.

3.3. La «La Vraie Italie» et ses protagonistes, une question d'identité

La concordance des ambitions critiques et idéologiques entre les collaborateurs est mise en exemple dans plusieurs articles. Papini écrit sur Apollinaire, Baudelaire et Savinio, ce dernier écrit sur Soffici, Bontempelli et Ungaretti. De Chirico quant à lui écrit sur lui-même et sur Carrà. Au delà de l'intrication des écritures à l'intérieur de la revue, qui témoigne d'un climat artistique particulièrement vivant, il faut aussi considérer l'objectif commun des auteurs.

A ce titre, le choix de Papini d'inaugurer le premier numéro avec un article dédié à l'auteur des *Calligrammes* et titré *Apollinaire italianisant* est emblématique. Il s'agit d'un hommage au poète qui a revêtu un rôle fondamental pour toute une génération d'auteurs déracinés à la recherche d'une patrie dans laquelle se reconnaître. C'est pour cela que l'article se

⁷⁵² P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, op. cit., p. 213.

⁷⁵³ Lettera a Soffici del 18 dicembre 1918, in A. Soffici, *Cinquantanove lettere ad A. Soffici*, a cura di M. C. Papini, «Paradigma», n. 4, 1982, p. 362.

focalise sur les liens du poète avec l'Italie : sa connaissance et sa passion pour la littérature et la langue italienne, la collaboration aux revues italiennes et son amitié avec les représentants les plus importants de la culture italienne (Soffici, Papini, Ungaretti, les frères de Chirico). Il faut aussi souligner que dans cet article Papini pose la question du style qui aurait dû caractériser et rendre uniforme la revue. En fait, à l'analyse les différents textes, on peut retrouver des éléments communs. L'étude comparée de certains articles de Papini et des frères de Chirico nous permettra d'observer de quelle façon la problématique identitaire interagit avec leur écriture bilingue.

3.3.1. Ecritures confrontées : les articles de Papini, Savinio et de Chirico

L'emploi fréquent de certains termes et expressions forge un lexique précis, qui s'accompagne d'une certaine homogénéité stylistique. Citons les deux termes qui reviennent le plus souvent dans les différents articles et qui deviennent les mots-clés qui dominent la revue : «esprit» et «renaissance».

Nous commencerons avec l'étude d'un article «politiques» de Savinio⁷⁵⁴, *La Troisième Italie*, publié dans le deuxième numéro. Son titre porte déjà une rhétorique nationaliste. L'*incipit* se présente comme la reprise et la défense des idées fondatrices de la revue.

Il n'est que trop vrai – hélas! – que la facilité verbale a bien souvent infecté notre politique – surtout la politique intérieure – ainsi que **notre littérature et nos arts** à peine naissants, ou pour mieux dire, **renaissants**⁷⁵⁵.

⁷⁵⁴ Pour Savinio, il faut distinguer entre trois types d'articles : ceux qui s'intéressent aux questions culturelles (*Littérature de guerre, Musique, Culture, Les journaux italiens, Les éditeurs en Italie*), ceux plus politiques (*La troisième Italie, L'Italie en Macédoine, Recommencement. Réflexions électorales*) et enfin les « portraits d'auteur » (*Soffici peintre, Massimo Bontempelli, Giuseppe Ungaretti et Ildebrando Pizzetti*). On rappelle aussi que de Chirico écrit à son tour deux « portraits d'auteur » (*Giorgio de Chirico et Carlo Carrà*).

⁷⁵⁵ A. Savinio, *La Troisième Italie*, in «La Vraie Italie», année 1, n.2, Mars 1919, Florence, Vallecchi, p. 50.

Savinio insiste immédiatement sur la renaissance de l'Italie dans les domaines politiques et culturels. Cette renaissance était déjà appelée de ses vœux par Papini en 1906, dans «Leonardo», avec l'article *Campagna per il forzato risveglio*, qui résume le sentiment nationaliste de l'auteur.

«Leonardo»:

Per noi altri giovani italiani del secolo XX quale può essere la cosa importante da compiere? Un **nuovo rinascimento ideale** dell'Italia. Far dell'Italia un **grande centro di cultura**, e di alcuni italiani i generali di **nuove conquiste dello spirito**. Ridare all'Italia il **primato intellettuale**⁷⁵⁶.

Lors de la publication de la revue «La Vraie Italie», ce souhait est en train de se réaliser et il s'agit maintenant de témoigner des changements advenus. Le langage qui accompagne ces discours est pétri de nationalisme (l'Italie est définie alternativement comme «pays», «nation», «patrie»). Pour Savinio, cela correspond également au moment de l'apogée de son affirmation en Italie : après *Hermaphrodito*, il a l'occasion d'énoncer sa poétique métaphysique dans «Valori Plastici», de Mario Broglio, et collabore à plusieurs revues importantes («Illustrazione Italiana», «Ronda» et «Primato Artistico Italiano»). Il n'est pas surprenant qu'il insiste alors dans *La troisième Italie* sur quelques idées clés de «La Vraie Italie» : la renaissance d'une nouvelle Italie, la nécessité de montrer le véritable aspect de la littérature contemporaine – en opposition au «décadentisme [...] lamentable» exporté par d'Annunzio. L'article se termine avec l'affirmation suivante :

Nous nous proposons [...] d'attirer petit à petit l'attention du monde intellectuel sur **cette terre qui**, ayant plus d'une fois dicté les dogmes de la culture, **se réveille aujourd'hui encore dans une**

⁷⁵⁶ G. Papini, *Campagna per il forzato risveglio*, «Leonardo», anno IV, 3 serie, agosto 1906, in *Leonardo. 1906-1997. Vol. II.*, relu par Mario Quaranta et Laura Schram Pighi, Arnaldo Forni Editore, p. 196.

aurore nouvelle, et que désormais nous pourrions nommer, sans tomber dans l'ignoble péché de rhétorique **Terza Italia**⁷⁵⁷.

Ce qui est à rapprocher encore une fois de l'article de Papini dans «Leonardo»,

Mazzini sognò anche lui una sua Terza Roma [...]. La **Terza Roma ideale** deve nascere dalla nostra volontà e dalla nostra opera⁷⁵⁸.

Les autres articles politiques et culturels* de Savinio cherchent ainsi à montrer les différents aspects de cette renaissance en s'appuyant sur l'insistance sur certains mots clés, «âme», «esprit», «race», «renaissance», «nation» et «pays», et leurs adjectifs «véritable» et «nouveau».

On peut s'interroger, en s'appuyant sur *Hermaphrodito*, sur les traces que le sentiment nationaliste exprimé dans ces articles a pu laisser dans le reste de son œuvre. Dans ce roman, on trouve des traces de la volonté de Savinio de s'inscrire au sein de la tradition de son pays, comme dans le texte *Epoca Risorgimento* où Savinio

si gingilla con miti facili, quale ad esempio la purezza, la semplicità, la cordialità originaria del popolo italiano. Questa acritica accettazione di un *topos* risorgimentale fa tutt'uno in sede ideologica con la reazionaria rievocazione di Mazzini, visto come l'interprete dell'ingenuità italiana⁷⁵⁹.

Cette attitude, accentuée par le «ritorno all'ordine» de l'après-guerre se retrouve aussi dans les articles publiés dans «Ronda», où l'on constate encore une fois la «fondamentale ingenuità, freschezza ed originalità italiane da contrapporre al supposto collettivismo e altre analoghe deviazioni [...] dei francesi»⁷⁶⁰. Il faut comprendre dans le même sens le chauvinisme affiché des articles dans «La Vraie Italie», qu'il faut lire, comme le

⁷⁵⁷ A. Savinio, *La Troisième Italie*, in «La Vraie Italie», année 1, n.2, Mars 1919, Florence, Vallecchi, p. 50.

⁷⁵⁸ G. Papini, *Campagna per il forzato risveglio*, op. cit., p. 196.

* Pour une analyse détaillée de chaque article, voir pp. 278-284.

⁷⁵⁹ U. Piscopo, *Alberto Savinio*, op. cit., p. 94.

⁷⁶⁰ *Id.*, p. 123.

remarque Paola Italia, «anche alla luce del suo personale percorso biografico e ideologico-estetico, senza con ciò volerne giustificare le intemperanze»⁷⁶¹. Un texte qui date de la période de collaboration à «La Vraie Italie», retrouvé par Paola Italia dans le Fond Savinio témoigne de la contradiction qui marque son nationalisme, alors à son apogée. Ce texte nous révèle une «posizione molto più indipendente e critica, rivelando un'apertura cosmopolita»⁷⁶²,

Ma qual è questo spirito italiano? Per quanto io mi sappia, lo spirito italiano è sorto dall'unione di molti e vari elementi: dallo spirito romano nel quale è implicato [...] lo spirito greco, oltre che da tutti gli elementi spirituali portati in casa nostra dai barbari [...]. Il tempo, la virtù dei nostri geni e soprattutto le facoltà assimilatrici degli italiani, hanno saputo poi unire e comporre così bene quegli elementi diversissimi, da farne un tutto omogeneo e puro: lo spirito italiano⁷⁶³.

L'article semble être la réponse à un écrit de Soffici, dans lequel il revendique la supériorité de l'«esprit italien» sur les autres nations.

Savinio, dans ses réflexions sur le même sujet, nous exprime une idée originale et novatrice de «culture européenne», résultat de l'union de différents «esprits», qui doit prendre le relais des cultures nationales. Cette idée est à contre-courant du public de l'après-guerre, et révèle la fidélité de l'auteur à lui-même⁷⁶⁴. Malgré les contradictions apparentes, il reste déterminé à être un des auteurs principaux de la revue, comme le soulignent ses offres de service à Soffici. Le conflit interne se révèle partiellement dans les articles dédiés à Soffici, Ungaretti et Bontempelli. A travers l'analyse de ces «portraits d'auteur» nous allons tenter d'approfondir la question.

⁷⁶¹ P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, op. cit., p. 202.

⁷⁶² *Ibidem*.

⁷⁶³ A. Savinio, [«Culture»], in P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, op. cit., p. 406. Comme l'atteste Paola Italia, cet écrit se trouve dans la boîte n. 48, dossier n. 24 du Fond Savinio, «si conserva in due redazioni: la prima a lapis (5 c.), la seconda [...], a penna sul solo *recto*, la c. 2 è numerata dall'autore, entrambe mutile; l'alternanza tra coltura/e e cultura/e è del testo», *id.*, p. 472.

⁷⁶⁴ *Id.*, p. 204.

3.3.2. Portraits d'auteur

De la confrontation de ces « portraits d'auteur » rédigés par de Chirico, Savinio et Papini émerge encore une fois la présence de mots clés : « renaissance », « race » et « esprit ». Les similitudes entre les textes renvoient aussi à la volonté de présenter les artistes et écrivains de façon homogène au public étranger.

Littérature de guerre et Soffici peintre

Deux textes sont consacrés par Savinio à Soffici. Le premier, *Littérature de guerre* paraît dans le deuxième numéro de la revue et présente une de ses récentes publications. Le deuxième, *Soffici peintre*, sorti dans le septième numéro, est consacré à son œuvre picturale. Savinio s'intéresse toujours à des auteurs dont il se sent proche pour des raisons esthétiques ou biographiques. Le premier article est une véritable critique de deux livres :

Kobilek d'Ardengo Soffici et *Nostro purgatorio* d'Antonio Baldini⁷⁶⁵. Soffici, cet « artisan astucieux des formes les plus raffinées et des aspects les plus rares, s'est transformé, dans son livre de guerre, en un chroniqueur⁷⁶⁶ d'une limpidité et d'une force incomparable »⁷⁶⁷. Dans *Kobilek*, Savinio écrit que « la guerre y est peinte dans toute sa vérité humaine »⁷⁶⁸. L'utilisation du verbe « peindre » n'est sans doute pas fortuite. Il fait référence à l'activité picturale de Soffici, qui révèle les liens profonds entre les deux arts et renvoie de façon implicite à la double activité d'écrivain et musicien de Savinio lui-même. Le deuxième article s'ouvre avec une citation des débuts littéraires de Soffici, *Ignoto toscano*. A travers cette

⁷⁶⁵ A cause de l'éreintement de *Giorni di festa* de Soffici par Baldini, Savinio demande à Papini d'éliminer la partie de son article qui était consacré à *Nostro Purgatorio*. Mais Papini décide de publier le texte dans son intégralité.

⁷⁶⁶ On signale l'italianisme de l'auteur, qui dit « chroniqueur » au lieu de « chroniqueur ».

⁷⁶⁷ A. Savinio, *Littérature de guerre*, in « La Vraie Italie », op. cit., p. 52.

⁷⁶⁸ *Ibidem*.

citation, Savinio crée un nouveau lien entre la peinture et l'écriture, mais également avec son article précédent. Il a ainsi l'occasion d'éclairer sa propre situation d'artiste multiforme,

oui, en même temps que littérateur, et poète, et maître en tout problème qui touche à l'art, Soffici est, avant tout et surtout, peintre!
Laissons de côté une bonne fois tous ces vieux préjugés sur la genialité de l'artiste obligée de se soumettre à telle ou à telle autre spécialité⁷⁶⁹.

Soffici et Savinio sont confrontés au même problème de la reconnaissance dans leurs différentes expressions artistiques. L'article consacre Soffici comme un peintre avant tout en l'inscrivant dans une tradition d'artistes multiformes de la Renaissance (Leonardo da Vinci, Benvenuto Cellini et Michelangelo Buonarroti).

Un passage d'un article de Papini dans «Il Resto del Carlino», qui résume les spécificités de Soffici, est également cité,

les étapes de son développement [...] lui ont donné finalement une physionomie et une nouveauté toute personnelle, toscane et cosmopolite⁷⁷⁰.

Son art est donc le résultat de l'union parfaite d'une âme double, Toscane et cosmopolite, qui le caractérise. Cette citation renvoie à la fois au désir d'être reconnu dans sa propre dualité d'italien et cosmopolite, ce qui révèle au delà d'un nationalisme affiché, une des motivations profondes de sa collaboration à la revue.

Giuseppe Ungaretti

Savinio choisit de parler d'Ungaretti pour des raisons biographiques et à cause de sa qualité d'écrivain bilingue. Ungaretti est le poète «nourri du lait de deux civilisations: l'italienne et la française» qui lui permet

⁷⁶⁹ A. Savinio, *Soffici peintre*, in «La Vraie Italie», op. cit., p. 213.

⁷⁷⁰ *Ibidem*.

d'écrire «tantôt en italien tantôt en français». Cette dualité est la conséquence d'une naissance à l'étranger qu'il rappelle,

Giuseppe Ungaretti naquit à Alexandrie, de parents italiens originaires de Toscane. Il fut élevé dans le culte de sa terre véritable et lointaine. Il nous le conte lui-même: «dans notre maison, en Egypte, après dîner, achevée sa prière, ma mère nous parlait de ces lieux (*Lucques*). Mon enfance en fut toute émerveillée». Et lorsqu'un jour il prit le bateau, traversa la Méditerranée chère à Homère et aux Anglais, débarqua en Italie et se trouva soudainement parmi ses compatriotes inconnus jusqu'alors, «il se reconnut avec terreur dans les physionomies des gens qui l'entouraient, et il sentit courir dans ses veines le sang de ses morts». Il découvrait sa race.⁷⁷¹

L'évocation du souvenir d'enfance d'Ungaretti est significative des affinités entre les deux auteurs. Confrontons ce texte avec un extrait de *Narrate, uomini, la vostra storia*,

Era il 1906. Mio padre era morto un anno prima. La casa era chiusa, dispersi i mobili e sul finire dell'estate c'imbarcammo a Patrasso sul *Romania* della Navigazione Generale Italiana. Lasciavo la terra nella quale ero nato e avevo consumato la parte mitica della mia vita, partivo per un'altra terra di cui non avevo ancora se non una conoscenza ideale, ma alla quale mi sentivo legato da vincoli di sangue e di pensiero. Il mio primo contatto con l'Italia fu su quella nave, tra quei marinai che dal comandante all'ultimo mozzo parlavano tutti italiano, cioè a dire quella lingua medesima che noi laggiù in Grecia non si parlava se non tra le mura della nostra casa. Fu come una seconda nascita e più reale della prima. Sentii che una nuova vita cominciava per me⁷⁷².

Savinio semble procéder à une narration symétrique à celle d'Ungaretti. Tous deux ont entendu parler italien pour la première fois à la maison, tous les deux arrivent en Italie par mer après un voyage symbolique. Tous deux, au premier contact avec le pays, se sentent partie intégrante et légitime de leur patrie. L'article dédié au poète est le dernier texte de Sa-

⁷⁷¹ A. Savinio, *Giuseppe Ungaretti*, in «La Vraie Italie», op. cit., p. 314.

⁷⁷² A. Savinio, *Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano, Adelphi, 1998, p. 133.

vinio pour la revue, publié dans le dernier numéro. Terminer sa collaboration par l'évocation du lien entre Ungaretti et l'Italie est symbolique du véritable sens de cette expérience. A travers ce lien, Savinio affirme sa propre italianité sans renier pour autant sa formation culturelle complexe, enracinée dans plusieurs cultures, à l'exemple d'Ungaretti.

Alberto Savinio

L'analyse de l'article que Papini consacre à Savinio dans le troisième numéro éclaire également le sens de la collaboration de ce dernier à la revue. Ce texte est probablement la reprise d'un article publié quelques mois plus tôt dans «Il Resto del Carlino». Ces deux textes montrent les spécificités de Savinio et de sa production musicale et littéraire, dans deux styles différents. L'article en français est plus sobre et essentiel, celui en italien adopte un ton de bienveillante ironie et familier. Ces différences déjà évidentes dans l'*incipit* sont déterminées avant tout par leur destinataire.

Per la verità questo *homo novus* che scrive in lingua italiana (e anche francese) non è uno scrittore ma un musicista ed è nato, dice lui, ad Atene⁷⁷³.

Il est musicien et littéraire. Bien qu'il soit le dernier rejeton d'une ancienne famille sicilienne émigrée par la suite en Toscane, trois pays – Italie, Grèce et France – ont contribué à la gestation de cet artiste biforme⁷⁷⁴.

Dans le texte italien, Savinio est défini à travers quelques traits particuliers : il est un *homo novus*, un bilingue, un musicien avant d'être un écrivain, né à Athènes. Ce dernier détail est donné avec une pointe d'ironie et un désir de provocation. Dans le texte français, au contraire, l'accent n'est pas mis sur le bilinguisme de l'artiste mais plutôt sur le ca-

⁷⁷³ G. Papini, *Ritratti italiani*, in *Opere*, Vol. I, Milano, Mondadori, 1977, p. 715.

⁷⁷⁴ G. Papini, *Alberto Savinio*, in «La Vraie Italie», anno 1, n. 3, aprile 1919, Firenze, Vallecchi, p. 79.

ractère «biforme» de Savinio, à la fois «musicien et littérateur», sur sa lointaine origine italienne et sur sa formation internationale.

Les deux textes continuent sur une réflexion autour de son origine grecque. Si dans le texte français au ton emphatique, on fait référence à Ugo Foscolo, connu aussi du public étranger, dans l'article italien Papini rappelle aussi des exemples plus contemporains d'auteurs d'origine hellénique. Dans ce dernier texte, Papini révèle aussi l'origine du pseudonyme, malgré les réticences de Savinio qui montrent son désir d'autonomie et d'affirmation indépendante de son frère.

Tu non vorresti, forse, ch'io rivelassi il tuo passato di *passionate pilgrim* dalla Grecia all'Italia, dall'Italia alla Baviera, dalla Baviera a Parigi, di musica in musica, di letteratura in letteratura⁷⁷⁵.

Pour la première fois, Savinio est défini comme un *passionate pilgrim*, épithète approprié pour celui qui «aveva riconosciuto nel viaggio le coordinate più significative della propria biografia e della propria avventura letteraria»⁷⁷⁶. Ce terme est utilisé aussi dans l'article français où il récapitule les étapes principales de sa formation à travers l'Europe. Déjà défini comme un *homo novus*, Savinio est loué pour ses qualités novatrices, avant tout en musique. On rappelle l'importance d'Apollinaire dans son affirmation comme musicien à Paris et le rôle de cette ville est d'ailleurs souligné dans le texte italien. La ville y est présentée comme le lieu du mythe, élu par les personnalités éminentes qui arrivent de toute l'Europe. En revanche dans l'article de «La Vraie Italie» la référence à la capitale française est fonctionnelle, pour rendre compte de la formation atypique de Savinio.

Le séjour parisien est interrompu par son départ pour la guerre. Cet événement marque le passage symbolique de la musique à la littérature, mais

⁷⁷⁵ G. Papini, *Ritratti italiani*, in *Opere*, Vol. I, Milano, Mondadori, 1977, p. 715.

⁷⁷⁶ P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, op. cit., p. 199.

aussi du français à l'italien. Papini le rappelle dans les deux textes, en quelques mots choisis. En français : la guerre ramène le «pèlerin passionné» sur sa terre natale. En italien : la guerre «fece rientrare il fuoriuscito» en Italie pour être à nouveau «ricacciato» vers «il mare della sua genesi» (dans un renversement de l'impossible retour de Foscolo). Le pèlerin semble devoir poursuivre un long voyage initiatique avant de devenir un auteur italien. Après la guerre, il revient en Italie, et

Dès son retour en Italie, M. Savinio s'associa directement au mouvement de notre jeune littérature, fut conquis par le charme de la langue maternelle et découvrit à nouveau et pour lui-même, tous les mystères et toutes les beautés de cet esprit italien qui bouillonnait en lui⁷⁷⁷.

Papini pointe dans ce passage le nœud de la problématique identitaire : la question de la langue. Savinio doit encore s'approprier la langue italienne pour exprimer un «esprit» italien «qui bouillonnait en lui». Le résultat de ce travail linguistique aboutit avec le roman *Hermaphrodito*, dont Papini fait une critique détaillée dans la seconde partie du texte italien. Il trace un profil de Savinio dans lequel il souligne le caractère original et novateur de son art, résultat de sa naissance à l'étranger, de sa formation atypique et cosmopolite, de son séjour à Paris, de ses débuts comme musicien et enfin de son intérêt pour la littérature qui s'est développé en Italie. Grâce à ses articles dans «La Vraie Italie» et à sa consécration comme écrivain, Savinio définit son rapport avec l'Italie et la France. Il montre que son rôle important dans la culture italienne doit aussi beaucoup à sa rapide renommée internationale. Le problème identitaire revient à plusieurs reprises dans son œuvre, spécialement dans les récits autobiographiques. Ce type d'interrogations identitaires est particulièrement mis en évidence dans un passage du roman *Infanzia di Nivasio Dolcemare* (1941),

⁷⁷⁷ G. Papini, *Alberto Savinio*, in «La Vraie Italie», op.cit., p. 79.

Italiano nato fuori d'Italia, Nivasio Dolcemare si considera un privilegiato.

Questa nascita «indiretta» è una situazione ironica, una soluzione di stile, una condizione che alle facoltà nazionali di Dolcemare aggiunge alcune sfumature, alcune sottigliezze, alcuni passaggi di semitoni e di quarti di tono, che la nascita «diretta» non consente.

[...] L'analisi dell'italiano di Nivasio Dolcemare dà: italiano più italiano dell'italiano, perché l'«italiano» in lui non è stato locale, ma condizione voluta, scoperta, conquistata.

Non è detto però che la sua condizione di italiano nato fuori d'Italia, non gli abbia procurato anche alcune sorprese sgradevoli.

Nel maggio 1915, Nivasio Dolcemare arrivò dall'estero alla stazione di Torino [...].

Il colonnello disse *cerèa* e prese il foglio che Dolcemare gli porgeva.

«Nato ad Atene? Ma voi siete greco! Perché vi venite a cacciare in questi pasticci?».

Nivasio Dolcemare si guardò attorno, vide giganteggiare tra i fumi della tettoia un'Italia con la torre in testa; e questa Italia, chissà perché, rideva sotto i baffi⁷⁷⁸.

Dans ce passage Savinio résume avec ironie l'évolution de son rapport conflictuel avec sa naissance à l'étranger. Privilégiée et ironique, cette situation lui a permis d'être un «italiano più italiano dell'italiano» parce que «condizione voluta, scoperta, conquistata». L'instrument de cette conquête a été l'œuvre littéraire et artistique vécue dans l'alternance des langues.

Giorgio de Chirico

De Chirico inaugure sa courte collaboration avec un article dans le deuxième numéro de la revue dans lequel il se présente comme un des représentants les plus significatifs du mouvement de «renaissance artistique européenne».

⁷⁷⁸ A. Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, in *Hermaphrodito e altri racconti*, op. cit., pp. 578-579.

L'artiste s'insère immédiatement dans un contexte européen, son œuvre dépend de sa formation cosmopolite. L'article se développe autour de la dualité entre France et Italie : la première reconnaissance de l'originalité de son œuvre à Paris, l'amitié avec Apollinaire, la première exposition romaine où il présente les toiles peintes pendant et malgré la guerre⁷⁷⁹. Enfin, sa peinture est vue comme la seule capable de rivaliser, après l'expérience des futuristes, avec la peinture française. C'est à Paris que sont nées ses œuvres les plus originales, dont il définit le style. L'arrivée en Italie coïncide avec le début d'une nouvelle phase dans laquelle,

Le terrible mystère qu'il aperçut dans les villes de la péninsule
s'arrêtait à des angles qu'il fallait tourner *pour voir ce qu'il y a*
*derrière*⁷⁸⁰

Il ne fait aucune référence à sa naissance en Grèce, pas plus qu'à son passage à Munich. De Chirico se présente dans l'originalité de son art et dans la complexité de son rapport avec les deux pays dans lesquels il vit et travaille. L'article ne comporte aucune revendication identitaire, même s'il affirme son appartenance à la tradition italienne la plus illustre. En fait, son art se constitue «d'une matière colorée dont la solitude, la fatalité et l'équilibre relie la peinture de Giorgio de Chirico à la grande tradition italienne»⁷⁸¹.

La confrontation entre cet article et deux autres écrits d'auto-présentation, *[Autobiografia]* et *[Autopresentazione]*⁷⁸², nous permettra de vérifier nos réflexions sur la place de ce texte dans la problématique

⁷⁷⁹ De Chirico insiste sur ce détail : «La guerre n'empêcha pas Giorgio de Chirico de continuer son œuvre; et dans les casernes, les hôpitaux militaires, les baraques improvisées, partout, il continua sans relâche à dessiner et à peindre», *id.*, p. 56.

⁷⁸⁰ G. de Chirico, *Giorgio de Chirico*, in «La Vraie Italie», anno 1, n 2, Florence, Vallecchi, Mars 1919, p. 57.

⁷⁸¹ *Id.*, p. 56.

⁷⁸² Les deux textes se trouvent dans les archives d'Edita Brogliole. Le premier, intitulé par Fagiolo *[Autobiografia]*, est un compte rendu des trois premières années de production de de Chirico, le deuxième intitulé *[Autopresentazione]* est imprimé dans un prospectus publicitaire dans «Valori Plastici».

identitaire. L’*[Autobiografia]* commence avec un compte-rendu détaillé de faits biographiques essentiels : la naissance en Grèce d’un père florentin et d’une mère génoise⁷⁸³ qui établit le rapport avec l’Italie et résout la question identitaire ; l’importance de la terre mythique de l’enfance immergée dans le classicisme ; la formation entre Munich, l’Italie et Paris. A la différence de l’article dans «La Vraie Italie», de Chirico veut donner un cadre plus détaillé de son parcours, et de l’élément biographique pour mettre en relief son italianité. Malgré tout, le désir est le même de montrer sa formation cosmopolite et européenne ; dans les deux textes, il consacre beaucoup de place à son expérience à Paris où ont eu lieu ses débuts artistiques et où il reçoit ses premiers succès.

il sapore classico delle sue tele sorprese prima poi interessò i critici della capitale che interpretarono più o meno intelligentemente quella pittura nuova tra le nuove; le lodi superarono le critiche [...]. Nello stesso tempo diventa l’amico del poeta Guillaume Apollinaire, che fu un intelligente interprete della mia pittura⁷⁸⁴.

L’élite de la capitale française avait remarqué ses œuvres curieuses et mystérieuses. [...] Le poète Apollinaire le considérait le peintre le plus étonnant de la jeune génération. [...] il a peu subi l’influence des écoles d’avant-garde. Par là son œuvre peut s’appeler classique, surtout si l’on pense à donner à cet adjectif son sens originaire latin de *classicus*⁷⁸⁵.

La référence au classicisme dans son œuvre rapproche également les deux articles. Il rappelle que les sujets de ses toiles dans cette première période parisienne sont les villes italiennes, et souligne une fois de plus à quel point son œuvre instaure un dialogue constant entre l’Italie et la France. L’allusion à la guerre est à peine esquissée, sans la moindre référence nationaliste.

⁷⁸³ A noter l’altération des renseignements biographiques des parents, fait qui revient à plusieurs reprises dans ses textes aussi bien que dans les textes de son frère.

⁷⁸⁴ G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, op. cit., pp. 74-75.

⁷⁸⁵ G. de Chirico, *Giorgio de Chirico*, in «La Vraie Italie», op. cit., p. 56.

Le texte italien se termine de façon symétrique à l'incipit de l'article dans «La Vraie Italie»,

Insieme a Carlo Carrà, ad Ardengo Soffici e Giorgio Morandi, de Chirico tende continuamente a rimettere in ca[r]reggiata il senso della tradizione smarrito e guastato in Italia dalla pseudo-accademica arte ufficiale e dalle cialtronerie secessioniste dei zappaterra pennellatori⁷⁸⁶.

En fait, si dans l'article destiné à un public international, de Chirico insiste surtout sur la dimension universelle de sa peinture, dans le texte italien, il met en avant son rôle de représentant d'une élite d'artistes nouveaux qui promeut un renouvellement profond de l'art italien. Dans le deuxième texte, l'[*Autopresentazione*], comme dans «La Vraie Italie», la référence à sa naissance en Grèce et à son parcours artistique entre les capitales européennes est absente. C'est le désir d'affirmer son propre art à la fois comme le résultat de la tradition classique italienne et des expériences des avant-gardes qui prévaut. Dans ce texte à nouveau, de Chirico revient sur ses liens avec la France et l'Italie mais, à la différence des autres articles, la revendication de son italianité est affichée avec plus d'insistance : «in questo tempo de Chirico, su terra straniera, mentre i migliori italiani in Italia si infranciosavano, costruiva una pittura di una italianità così potente che pochissimi artisti nostrani [...] rivelarono sino ad oggi»⁷⁸⁷. Les revendications identitaires ont une finalité précise : il ne s'agit plus de régler des comptes avec sa propre identité mais de la nécessité de s'affirmer en Italie après avoir obtenu une certaine reconnaissance en France. L'insistance sur l'italianité ou plutôt sur le caractère européen semble dictée par le désir de revendiquer le rôle que son art doit avoir dans le panorama national et international.

⁷⁸⁶ G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, op. cit., p. 76.

⁷⁸⁷ *Ibidem*.

Carlo Carrà

Nos réflexion se voient complétées par le deuxième article de de Chirico, consacré à Carlo Carrà et publié dans le numéro d'avril 1919. Il commence avec une digression sur les différences dans la peinture entre France et Italie. Cet *incipit* permet à de Chirico d'introduire la nouvelle phase artistique de Carrà dont il évoque la première période futuriste. Dans un climat général de rappel à l'ordre, de Chirico interprète l'adhésion de Carrà au Futurisme à la lumière d'une «mélancolie profondément italienne» qui le caractérise.

De Chirico définit Carrà comme «un des rares artisans consciencieux et clairvoyant qui excellent dans **notre** actuelle **renaissance artistique**»⁷⁸⁸. Remarquons dans la répétition intertextuelle de l'expression «renaissance artistique» la différence fondamentale entre l'adjectif «européenne» qui qualifie la renaissance de de Chirico et du possessif «notre» qui délimite l'expérience de Carrà à l'intérieur des frontières italiennes. En fait, dans tout son article, de Chirico choisit d'insister sur la profonde italianité du peintre. Carrà, en raison de ses origines piémontaises, est l'artiste italien par excellence, immergé depuis sa naissance dans l'«*esprit du Risorgimento*». Ces éléments créent également un lien profond avec de Chirico qui à son tour se définit comme héritier de la tradition classique italienne et fils du Risorgimento. L'article se termine sur des rappels biographiques, évocations des thématiques principales de l'œuvre artistique et littéraire de Carrà et rappels de sa collaboration à des revues importantes qui sont l'occasion pour souligner les affinités entre les deux artistes,

Ses drames picturaux se déroulent dans de lieux clos: chambres, salles, couloirs; et même lorsque un ciel s'étend sur ses compositions ce n'est jamais le ciel d'Italie tel que le chantèrent les bardes myopes du Nord⁷⁸⁹.

⁷⁸⁸ G. de Chirico, *Carlo Carrà*, «La Vraie Italie», année 1, n. 3, avril 1919, p. 78.

⁷⁸⁹ *Id.*, p. 79.

Mais aussi, une façon similaire de travailler, et le destin commun de leur œuvre,

Carlo Carrà a **peu exposé** en France, ce qui fait que le public français, l'élite d'avant-garde exceptée, l'ignore complètement. Mais il faut mieux connaître ce vaillant constructeur qui **travaille en solitaire** à une **renaissance picturale** destinée à donner une forme durable à la profondeur de **l'esprit italien**⁷⁹⁰.

Cette conclusion dans laquelle on retrouve une nouvelle répétition intertextuelle, renvoie au précédent article de de Chirico,

Pendant les premières années qu'il **vecut** [sic] à Paris Giorgio de Chirico **travaille en solitaire**, **exposant peu** et évitant de fréquenter les milieux intellectuels d'avant-garde⁷⁹¹.

En révélant l'originalité et l'importance de l'œuvre de Carrà à travers la répétition d'expressions et termes clés, de Chirico souligne les caractères fondamentaux qui le rapprochent du peintre. Il crée ainsi un lien fort entre ces deux textes aussi bien qu'avec les autres articles de la revue.

A la lecture des deux articles de de Chirico, il est de plus en plus manifeste que c'est le rôle de vitrine internationale de la revue qui l'a motivé à y participer.

3.4. Conclusions

Plusieurs faits importants ont été mis en évidence par l'étude de l'expérience des frères au sein de la revue, et tout d'abord la façon très différente dont ils abordent la question identitaire.

De Chirico semble moins préoccupé par la revendication de son italianité. Même s'il affiche avec ostentation son attachement à la renaissance de l'Italie et se pose comme un de ses promoteurs, il ne semble pas pour autant intéressé par les revendications d'ordre nationaliste. On a

⁷⁹⁰ *Ibidem*.

⁷⁹¹ G. Papini, *Giorgio de Chirico*, op. cit., p. 56.

l'impression que la question de l'identité de son «Je historique» a été résolue au moment où il commence à peindre et à écrire. Lorsqu'il s'engage dans l'armée, il passe finalement la plupart des années du conflit au Sanatorio del Seminario, où il se consacre à la peinture. Il affirme ponctuellement son italianité en revendiquant une origine florentine et génoise mais, si on lit ses textes avec attention, on le voit préoccupé avant tout par l'idée de sa propre singularité à travers l'attitude de «monomaco»⁷⁹² qu'il affiche plusieurs fois dans ses textes. Cela se reflète dans son rapport avec la France et surtout avec la langue française. Son identité se nourrit de la dualité linguistique : le «Je» lyrique s'exprime de préférence en français, le «Je» de la prose et des textes programmatiques et critiques est italien.

Dans les articles publiés dans «La Vraie Italie», Savinio révèle une ambivalence identitaire qui reviendra à plusieurs reprises dans son œuvre. Ses collaborations à la revue sont imprégnées d'un fort esprit nationaliste, totalement absent chez de Chirico. Ce nationalisme et la volonté d'être reconnu comme un artiste proprement italien entre en conflit avec son esprit cosmopolite, formé entre la Grèce, l'Allemagne, la France et l'Italie. Les textes qui suivent cette période, et surtout *Sorte dell'Europa*⁷⁹³, une réflexion sur le destin de l'Europe écrite après la douloureuse expérience de la seconde guerre mondiale, révèlent à quel point le sentiment européen surpasse le problème identitaire-nationaliste. L'analyse des portraits d'auteur a cependant montré un but commun chez les deux frères. À travers la présentation des artistes et des écrivains avec lesquels ils partagent un commun sentiment poétique (Carrà), un parcours entre plusieurs langues et cultures (Ungaretti) et la multiplicité de

⁷⁹² Il se définit avec ce terme dans un texte d'avril 1922 intitulé de façon emblématique *Il monomaco parla* et dans lequel il souligne une fois de plus sa position solitaire dans un idéal d'un combat qu'il veut mener seul contre tous.

⁷⁹³ A. Savinio, *Sorte dell'Europa*, Piccola Biblioteca Adelphi, Milano, 1977.

leur art (Soffici et Bontempelli), ils semblent vouloir afficher leur parfaite intégration au sein de la nouvelle élite d'intellectuels et artistes italiens. Par la même occasion, ils revendiquent leur originalité.

En outre, malgré la récurrence de certains termes qui créent un substrat idéologique qui traverse la revue et qui rend les textes plutôt homogènes, les articles de Savinio et de Chirico se distinguent. Même s'ils ne sont pas les textes les plus représentatifs de leur œuvre en français, ils y révèlent malgré tout leur maîtrise de la langue.

L'utilisation de cette langue prend la valeur symbolique d'instrument véhiculaire et fonctionnel pour l'affirmation identitaire, spécialement pour Savinio. Arrivés en Italie après l'expérience à Paris, ville dans laquelle ils obtiennent leurs premiers succès, ils doivent passer par un quasi reniement de ce passé français pour trouver leur place dans le panorama artistique et littéraire italien. Ce fait explique aussi leur insistance à souligner le choix de s'établir en Italie.

Face aux circonstances historiques qui réclament un engagement intellectuel, le choix d'un camp pour des auteurs nés entre plusieurs cultures, les tiraillements de Savinio l'empêchent d'instrumentaliser la revue au même titre que son frère, qui n'en fait qu'un instrument de promotion de son art.

La question reste complexe, et nous ne prétendons pas avoir fait le tour du sujet du rapport des frères avec leur identité. Nous avons essayé de formuler une série d'hypothèses et interprétations qui se basent sur l'étude de leurs écrits et des choix qu'ils ont fait pendant leur carrière d'artistes littéraires. Le lien qu'ils gardent avec la France, et qui se manifeste à travers l'alternance de l'écriture en italien et en français est d'ailleurs le signe évident d'une identité enracinée avant tout dans la complexité culturelle d'une formation atypique.

Une fois dépassé le problème du «Je biographique», leur œuvre essaye de refonder un «Je universel» qui nécessite pour s'exprimer une pluralité de langages.

CONCLUSIONS

Nés dans un milieu cosmopolite, formés dans les principales capitales européennes, les frères de Chirico ont bâti leur travail littéraire dans l'alternance des langues. Leur première langue d'expression n'est ni celle de leur pays natal, le grec, ni celle de leurs parents, l'italien, mais une langue déjà autre, le français. Arrivés pour s'affirmer comme peintre et musicien à Paris, où ils commencent à acquérir une certaine reconnaissance, ils y font leur apprentissage poétique. Bien qu'ils représentent parfaitement le cosmopolitisme de la ville, ils l'abandonnent pour s'enrôler, avec la volonté d'être reconnus comme artistes italiens, au sein de la jeune nation italienne.

Ils abandonnent donc non seulement un pays qui les reconnaît comme artistes, mais également la langue qu'ils viennent de conquérir : la lecture des textes montre le réapprentissage stylistique qui se déroule en parallèle à l'apprentissage linguistique. Savinio en particulier cherche à basculer son expression en italien. Il se veut écrivain et comme tel, il se met en quête d'une langue propre. Pour l'écrivain sans langue maternelle, à l'italien très imparfait, la conquête du langage se nourrira de la confrontation entre les langues. Au delà d'un apprentissage linguistique, le bilinguisme est le moment privilégié de l'invention stylistique.

Notre étude s'est essayée à dégager les processus typiques de cette écriture dans les langues. Dans l'œuvre de Savinio, les textes italiens portent la marque constante de la présence du français, par l'insertion directe de termes ou d'expressions figées (parfois italianisés) ou encore avec des

jeux linguistiques à effet ironique. Dans les textes qu'il décide de traduire, on a noté une appréhension différente des langues, le français étant plus propice au développement d'un discours subjectif. D'un autre côté, on a vu que l'attitude dominante chez de Chirico était la répétition, et ce à plusieurs niveaux : le retour de termes qui constituent sa poétique métaphysique, et qui se structurent à l'intérieur d'oppositions thématiques, les versions multiples des textes qui sont décomposés et recomposés dans les deux langues, la présence des figures de rhétorique de la répétition.

Les deux frères ont, consciemment et consciencieusement, décidé de devenir italiens, et recherchent la reconnaissance en tant qu'artistes italiens. Mais il ne s'agit pas d'abandonner le français : il reste bien plus qu'une langue secondaire. On a vu que pour de Chirico – qui reste un peintre avant tout – la parole poétique est un besoin intime qui lui permet d'enrichir sa réflexion métaphysique. Si l'italien devient la langue du quotidien, la langue de la prose, des essais, la langue première d'expression poétique reste le français. Elle devient aussi l'expression du double qui porte un autre regard sur son œuvre. Il semble impossible pour lui de convertir l'identité poétique dans une autre langue que celle dans laquelle elle s'est constituée. L'écriture italienne de Savinio porte les traces du français qu'il n'a pas abandonné, son style né sur les frontières semble prêt à accueillir tous les jeux de langue, les régionalismes et les inventions.

Sous deux modalités différentes, l'écriture bilingue des deux auteurs illustre les réflexions de Jean Darbelnet : «il est très rare que deux idiomes soient à la disposition du même sujet parlant sans s'affecter mutuellement»⁷⁹⁴.

⁷⁹⁴ Jean Darbelnet, *Réflexions sur le bilinguisme*, dans *Culture*, XXV, 1964, pp. 259-260.

Si les deux langues s'interpénètrent et se contaminent inévitablement, l'œuvre littéraire doit trouver une identité, une manière de dire «je/io». On a vu que lorsque de Chirico veut donner l'image de son «Je» le plus intime, il écrit en français. La dialectique, propre à l'écriture, entre le «Je» et l'«Autre» se trouve redoublée dans la distance linguistique. A travers son *alter ego* Hebdomeros, il peut raconter sa peinture qui est devenue écriture, chaque image est le point de départ d'une nouvelle divagation dans une mise en abyme. Hebdomeros est le guide qui trace le chemin dans la multitude des points de vue, dans les reflets et les narrations imbriquées. Hebdomeros, le double de de Chirico, trouve son double avec Ebdòmero : la traduction par l'auteur même est l'occasion de revenir sur le texte, de le reparcourir, de l'éclairer, de le transformer à l'occasion, avec une infidélité assumée. Cette opération de dédoublement crée des reflets toujours différents et imparfaits, variations infinies à l'image des variations de la langue comme de celles qu'affectionne le peintre dans ses toiles. Ce processus se répètera au moment de l'écriture de *Monsieur Dusdron*, qui cette fois représente une version mûrie de l'*alter ego*. Particulièrement lisible dans l'autotraduction, ce jeu de miroitement entre les langues se retrouve dans la création originale, comme on l'a vu pour *Visione* avec l'utilisation de brouillons français comme matrice d'une publication italienne.

Dire le «Je» pour Savinio commence déjà par la question de son propre nom : le premier *alter ego* d'Andrea de Chirico est Albert Savinio. Une première transformation qui lui permet de n'être pas le double de son frère, de devenir autonome en se créant comme son propre double. Notons que l'italianisation du prénom coïncide avec le désir d'être consacré en tant qu'écrivain italien. Lorsque, dans les textes semi-autobiographiques en italien, il crée son *alter ego* Nivasio (anagramme du nom), il continue cette affirmation nationale dans ce jeu constant de

dédoublement. Nivasio est là pour dire son «Je» dans cette langue. L'évocation de l'horizon imaginaire de la Grèce et les expériences de son enfance et de sa jeunesse jusqu'au séjour à Paris permet d'établir un rapport avec ses autres «Je» qui doivent se résoudre dans le «Je» de l'écrivain italien. Mais Savinio a besoin d'une multitude d'*alter ego* pour se dire : Animo, Signor Dido et Mercurio. Ce dernier est l'objet d'une longue gestation pour une *Vita di Mercurio*, dans les allers-retours entre les langues. Malgré trente ans de préparation, le projet restera inachevé. Avec la volonté cette fois de créer un *alter ego* parfait, qui résumerait toutes ses identités, le choix de la langue semble impossible : aucune n'est capable d'exprimer la totalité de l'écrivain bilingue.

Nous avons constaté chez les auteurs une attitude commune : la reprise et le travail infini sur l'œuvre qui reste d'une certaine manière inachevée. Elle peut toujours devenir autre, dans une autre langue. Cela est le reflet du désir de «dire» leur monde, qui se heurte à l'impossibilité d'une communication parfaite de celui-ci. L'écrivain qui s'essaie à l'autotraduction propose ainsi plusieurs versions d'un texte, qui se succèdent et cohabitent comme autant de «versions définitives» similaires et différentes, qui s'abolissent les unes les autres. Il semble poussé dès lors à chercher constamment de nouvelles manières de s'exprimer. Ce besoin qui se développe dans les langues s'élargit à d'autres langages – la peinture, la musique, le théâtre, le cinéma.

L'écriture des frères Andrea et Giorgio de Chirico s'est révélée être un riche champ d'analyse pour les problématiques intertextuelles du bilinguisme. Leur œuvre est caractéristique d'une époque, voir, comme on dit, paradigmatique du conflit lié à l'être entre deux langues et constitue ainsi un point d'accès aux problématiques identitaires qui constituent le leitmotiv de la culture du XX^{ème} siècle.

L'expérience du bilinguisme, vécue comme quête identitaire de l'artiste déraciné en raison de sa naissance à l'étranger, ou dépaycé dans son propre pays, devient le désir de refondation d'un «Je intellectuel». Celle-ci s'inscrit ainsi dans un contexte culturel qui dépasse l'expérience biographique pour atteindre une dimension sur-historique et sur-intellectuelle.

Nous espérons avec ce travail avoir apporté un éclairage suffisamment précis sur l'écriture des frères de Chirico. Notre analyse a essayé d'un côté d'ajouter une pièce modeste à la critique sur l'œuvre bilingue de Savinio, dont les études restent souvent trop parcellaires, que nous avons tenté de suivre dans ses évolutions. D'un autre côté, nous avons cherché à montrer les processus de la création poétique entre les langues de de Chirico, dont l'œuvre toute entière demanderait encore une analyse systématique du style et des influences.

Bibliografia

Opere sulla traduzione

- AA. VV., *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2004.
- AA. VV., *Sulla traduzione letteraria*, a cura di F. Nasi, Ravenna, Longo, 2001.
- AA. VV., *Teoria e pratica della traduzione*, a cura di R. Puggioni, Roma, Bulzoni, 2006.
- AA. VV., *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di S. Nergaard, Milano, Bompiani, 1995.
- AA. VV., *Tradurre in versi*, Giornata internazionale di studi, Siena, 29 aprile 2005, Pisa, Pacini, 2006.
- AA. VV., *Traduzione e poesia*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004.
- AA. VV., *De la prose au coeur de la poésie*, a cura di J-Ch Vegliante, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2007.
- AA.VV., *La répétition à l'épreuve de la traduction: fonctions de la reprise lexicale à travers des cas de plurilinguismo et de multilinguisme en poésie*, a cura di Jean-Charles Vegliante, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, pre-pubblicazione di CIRCE, 2005.
- APEL F., *Il manuale del traduttore letterario*, Milano, Guerini, 1993.
- BACHELARD G., *La poetica della rêverie*, Bari, Dedalo, 1972.
- BASSNETT S., *La traduzione: teoria e pratica*, Milano, Bompiani, 2003.
- BENJAMIN W., « La tâche du traducteur », in *Œuvres I*, coll. « Folio Essais », Paris, Gallimard, 2000.
- BERMAN A., *La traduction ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.
- BERMAN A., *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1985.
- BOURDIEU P., *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, A. Fayard, 1982.
- CONTINI G., *Di un modo di tradurre*, in «Esercizi di lettura», Torino, Einaudi, 1982.
- DELISLE J. –LEE-JAHNKE H.– CORMIER M., *Terminologia della traduzione*, a cura di Margherita Ulrych, Milano, Hoepli, 2002.

- DOLFI A., « Una comparatistica fatta prassi: traduzione e vocazione europea », *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, diretta A. DOLFI, Roma, Bulzoni, 2004.
- DOLLE M., *L'imaginaire des langues*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- ECO U., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani (collana Studi Bompiani), 2003.
- FAINI P., *Tradurre. Dalla teoria alla pratica*, Roma, Carocci, 2004.
- FLORA F., *Conoscenza per traduzioni, Del tradurre*, in «Preludio alla poesia», Milano, 1959.
- FOLENA G., *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991.
- FORTINI F., *Traduzione e rifacimento*, in «Saggi italiani», Milano, Garzanti, 1974.
- FUBINI M., *Sulla traduzione*, in «Critica e Poesia», Bari, 1966.
- GENTZLER E., *Teorie della traduzione*, Torino, Utet, 2002.
- JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale*, Paris, Edition de minuit, 1963.
- JAKOBSON R., *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- LADMIRAL J-R., *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979.
- LAGARDE C., *Des écritures «bilingues». Sociolinguistique et littérature*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- MENGALDO P. V., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 176.
- MESCHONNIC H., *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.
- MESCHONNIC H., *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, 1970.
- MESCHONNIC H., *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973.
- MORINI M., *La traduzione. Teorie, strumenti, pratiche*, Milano, Sironi, 2007.
- MOUNIN G., *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.
- ORTEGA y GASSEY J., *Miseria e splendore della traduzione*, Genova, Il Melangolo, 2001.
- RICŒUR P., *Soi-même comme un autre*, Paris, Editions du Seuil, 1990.
- SCHLEIERMACHER F., BERMAN A., *Des différentes méthodes du traduire*, trad. A. Berman, édition bilingue, Paris, Seuil, 1999.
- SONTAG S., *Tradurre letteratura*, Milano, Archinto, 2004.
- STEINER G., *Après Babel, une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, 1978.
- STEINER G., *Extraterritorialité: essais sur la littérature et la révolution du langage*, Paris, Hachette littératures, 2003.
- TERRACINI B., *Il problema della traduzione* in «Conflitti di lingua e di cultura», Venezia, 1957. Ristampa, *Il problema della traduzione*, Milano, Serra e Riva Editori, 1983.

- VEGLIANTE J-C., «Tradurre L'infinito», 2000, www.humanities.bham.ac.uk/
- VEGLIANTE J-C., Actes du colloque “*Translatio*” médiévale, sous la direction de C. Galderisi, in *Perspectives médiévales*, 2000.
- VEGLIANTE J-C., *Notes de Caen sur le presque-même. Problèmes de réception*, in «Ailleurs, d'ailleurs», n. 4, 1996.
- VEGLIANTE J-C., «Traduzione e studi letterari: una proposta per fare il punto», *L'ospite ingrato*, numéro sur La traduzione», Quodlibet, 2002.
- VEGLIANTE J-C. «Traduzione e studi letterari: una proposta quasi teorica», *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, diretta da A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004.
- VEGLIANTE J-C., «Traduction et écriture poétique (2) », *Italiques* n° 2, 1983.
- VEGLIANTE J-C., «Traduire, une pratique-théorie en mouvement», *Eutropia*, Quodlibet, 2002.
- VEGLIANTE, J-C., *Ungaretti entre les langues*, Italiques, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris3, Paris, 1987.
- VEGLIANTE, J-C., *D'écrire la traduction*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1996.
- VENUTI L., *Gli scandali della traduzione*, Rimini, Guaraldi, 2005.

Questioni di linguistica e poesia

- AA. VV., *Poesia straniera del Novecento*, a cura di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti, 1958.
- AA. VV., *Ritmologia*, a cura di F. Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2002.
- AA. VV., *Atti del convegno Internazionale Phantasia. Il pensiero per immagini degli antichi e dei moderni*, a cura di Lucio Cristante, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2006.
- BENVENISTE E., *Problèmes de linguistique générale* II, Bibliothèque des sciences humaines, Paris, Gallimard, 1974.
- CHAR R., *Poesia e prosa*, prefazione di Giorgio Caproni,
- CHOMSKY N., *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Mass., 1965.
- CHUZEVILLE J., *Anthologie des poètes italiens contemporains (1880-1920)*, Paris, Bibliothèque Universelle, 1921.
- DE SAUSSURE F., *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972.
- DOLLE M., *L'imaginaire des langues*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- ETKIND E., «Un'arte in crisi. Saggio di poetica della traduzione poetica», in *Testo a fronte*, n°1, 1989.
- JACKSON J.E., *La poésie et son autre. Essai sur la modernité*, Paris, José Corti, 1998.
- HUSTON N., *Nord perdu*, suivi de *Douze France*, Arles, Acte sud, 2004, p 37.
- ORAZIO, *Epistole e Ars Poetica*, Milano, Feltrinelli, 2008.

RENSSELAER W. L., *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture : XV^{ème}-XVIII^{ème} siècles*, Paris, Macula, 1967.

ROBIN R., *Le deuil de l'origine*, Paris, Edition Kimé, 2003.

SAUSSURE F., *Écrits de linguistique générale*, a cura di Simon Bouquet et Rudolf Engle; con la collaborazione di Antoinette Weil, Paris, Gallimard, 2002.

SIBONY D., *L'Entre-deux: l'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991.

Opere letterarie di Giorgio de Chirico

Hebdomeros, Collection «Bifur», Parigi, Edition du Carrefour, 1929, ripubblicato da Flammarion, Paris, 1964.

Ebdòmero, Milano, Abscondita, 2003.

Une aventure de M. Dudron, Paris, Fontaine, 1945.

Il meccanismo del Pensiero, Torino, Einaudi, 1985.

Memorie della mia vita, Milano, Rizzoli, 1962, ripubblicato da Bompiani, Bologna, 2008.

Poèmes-poesie, a cura di J-Ch. Vegliante, Paris, 1981.

Poesie-Poèmes, Roma, Studio S Arte Contemporanea, 1980 e 1983.

L'art métaphysique. Textes réunis et présentés par Giovanni Lista. Paris, L'Echoppe, 1994.

Scritti/I (1911-1945). Romanzi e scritti critici e teorici, a cura di Andrea Cortellesa, Milano, Bompiani, 2008.

Scritti su Giorgio de Chirico

AA. VV. «Metafisica». Quaderni della fondazione Giorgio e Isa de Chirico, nn.7/8, anno 2007-2008, Pictor O srl, Firenze, Le Lettere, 2008.

AA. VV., *G. De Chirico. Nulla sine tragoedia gloria*. Atti del convegno europeo di studi, a cura di Claudio Crescentini, Maschietto, Firenze-Roma, Ed. dell'associazione culturale Shakespeare and company 2, 2002.

CALVESI M., *La metafisica schiarita. Da De Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Milano, Feltrinelli, 1982.

CARLINO M., *Una penna per il pennello*, Roma, Officina edizioni, 1989.

DALLA CHIESA G., *Verso i luoghi di formazione. Atene: scenario dell'anima - Monaco: strumento della Bildung*, incluso nel catalogo *De Chirico*, Venezia, 1988.

DE PISIS F., *Futurismo, dadaismo e metafisica*, a cura di B. De Pisis e S. Zannotto, Milano, Scheiwiller, 1981.

DE SANNA J., *Postfazione*, in G. De Chirico, *Ebdòmero*, Milano, Abscondita, 2003.

- DEL GUERCIO A., *Parisien malgré lui. De Chirico 1911-1915*, Maeght, Montrouge, 1997.
- FAGIOLO DELL'ARCO M., *Prefazione e note* in G. De Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, Torino, Einaudi, 1985.
- FAGIOLO DELL'ARCO M., *La vita di Giorgio de Chirico*, Torino, U. Allemandi, 1988.
- LISTA G., *De Chirico et l'avant-garde*, L'Age de l'Homme, Lausanne, 1983.
- LISTA G., *De Chirico*, Paris, Hazan, 1991.

Cataloghi delle opere pittoriche di Giorgio de Chirico

- AA. VV., *Catalogo generale Giorgio de Chirico*, coordinatore generale dell'opera Claudio Bruni, con la collaborazione di Giorgio de Chirico e Isabella Far, Roma, Electa, 1971.
- AA. VV., *Giorgio de Chirico. Parigi, 1924-1929: dalla nascita del surrealismo al crollo di Wall Street*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco e Paolo Baldacci, P. Daverio, Milano, 1982.
- AA. VV., *Giorgio de Chirico*, a cura di Jean Clair, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983.
- AA. VV., *Giorgio de Chirico: pictor optimum*, a cura di Fabio Benzi e Maria Grazia Tolomeo Speranza, Roma, Carte Segrete, 1992.
- AA. VV., *Cosmos da Goya a de Chirico, da Friedrich a Kiefer, arte alla ricerca dell'infinito*, a cura di Jean Clair, Venezia, Bompiani, 2000.
- AA. VV., *Giorgio De Chirico. Il mito, le armi e l'eroe*, a cura di Domenico Guzzi, Bora, Bologna, 1998.
- AA. VV., *Les Italiens de Paris. De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco in collaborazione con Claudia Gian Ferrari, Milano, Skira, 1998.
- AA. VV., *Giorgio De Chirico, dalla metafisica alla "Metafisica", opere 1909-1973*, a cura di Vittorio Sgarbi, Venezia, Marsilio, 2002.
- AA. VV., *La famiglia de Chirico. I geni della pittura: Giorgio de Chirico, Alberto Savinio e Ruggero Savinio*, a cura di Silvia Pegoraro, Milano, Skira, 2006.
- AA. VV., *Giorgio de Chirico, La "Metafisica continua". Opere della fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, a cura di Maurizio Calvesi, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2008.

Opere di Alberto Savinio

- Casa «La Vita» e altri racconti*, Milano Adelphi, 1999.

- Cinquantanove lettere ad Ardengo Soffici*, a cura di M.C. Papini, in «Paradigma», n. 4, Firenze, La Nuova Italia, 1982.
- Dico a te, Clio*, Milano, Adelphi, 1992.
- Hermaphrodito e altri racconti*, Milano, Adelphi, 1981.
- Il sogno meccanico*, a cura di V. Scheiwiller, Milano, Libri Scheiwiller, 1981 (Quaderni della Fondazione Primo Conti).
- La Realtà Dorata*, in «La Voce», Firenze, febbraio 1916; ristampato in «Paragone Letteratura» 498, 1991.
- Le drame et la musique*, in *Les Soirées de Paris*, a. III, n. 23, aprile 1916.
- Maupassant e "l'altro"*, Adelphi, Milano, 1995.
- Narrate uomini la vostra vita*, Milano, Adelphi, 1988.
- Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, a cura di L. Sciascia e F. de Maria, Milano, Bompiani, 1989.
- Souvenirs*, Palermo, Sellerio, 1976, 1989.
- Vie des fantômes*, collection «L'Âge d'Or», Paris, Flammarion, 1965.
- Vita dei Fantasmi*, a cura di Vanni Scheiwiller, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1962.
- Vita di Enrico Ibsen.*, Milano, Adelphi, 1979.

Traduzioni di Alberto Savinio

- BRANTÔME P. De Bourdeille, *Le dame galanti*, Milano, Adelphi, 1994.
- MAUPASSANT G., *Venti novelle*, Milano, Il saggiatore, 1944.

Scritti su Alberto Savinio

- BATTAGLIA S., *Savinio e il surrealismo civico*, in «Dramma», febbraio 1970, ora in A. Savinio, *Torre di guardia*, Palermo, Sellerio, 1977.
- BERNET T., *L'ironie d'Alberto Savinio à la croisée des discours. Lecture sémiotique de l'"Introduction à une vie de Mercure" et d'"Achille énamouré mêlé à l'Evergète"*, P. Lang, Bern, Éd. scientifiques européennes, 1999.
- BOHN W., *Apollinaire et l'homme sans visage. Création et évolution d'un motif moderne. Guillaume Apollinaire, Alberto Savinio, Giorgio de Chirico, Francis Picabia, Marius de Zayas*, Roma, Bulzoni Editore, 1984.
- BORGHI E., *Autore per la radio. È lo strumento che crea l'opera* in «Cinema nuovo», 1991, n. 6.
- BRAMANTI V., *Gli dei e gli eroi di Savinio*, Palermo, Sellerio, 1983.
- BRUERA F., *Lettere di Savinio ad Apollinaire*, in «Quaderni del Novecento francese», 1992, n. 14.

- BUTTIER R., *Savinio giornalista. Itinerario bibliografico*, Roma, Bulzoni, 1987).
- CALTAGIONE G., *Io fondo me stesso. Io fondo l'universo. Studi sulla scrittura di Alberto Savinio*, Pisa, Edizioni ETS, 2007.
- CALVESI, M., *La metafisica schiarita. Da De Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- CARLINO M., *Alberto Savinio, la scrittura in stato d'assedio*, Bibliotheca Biographica, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979.
- CATALANO E., *L'esperienza del teatro. Savinio e Flaiano critici teatrali e altri interventi sul teatro meridionale*, Bari, Levante, 1984.
- CECCHI E., *Alberto Savinio*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1969, vol. IX.
- CIRILLO S., *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, Milano, Mondadori, 1997.
- CORNACCHIA F., *La casa francese di Alberto Savinio, "L'argonauta tergiversa"*, Bari, Ed. B. A. Graphis, 1998.
- FAGIOLO DELL'ARCO M., *Alberto Savinio*, Milano, Fabbri, 1989.
- FALQUI A., VITTORINI P., *Scrittori nuovi*, Lanciano, Carabba, 1930.
- GIACHIN G. (a cura di) *Retrospettiva su Savinio e la musica*, in «Rivista di Musicologia», 1980, n.1-2.
- ITALIA P., *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore. 1915-1925*, Palermo, Sellerio, 2004.
- JACOBBI R., *Alberto Savinio*, in *Novecento. I contemporanei*, a cura di G. Grana, Milano, Marzorati, 1979, vol. IX.
- LA TORRE A., M. *Savinio*, voce nella *Enciclopedia del teatro del '900* a cura di Antonio Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980.
- LANUZZA S., *Alberto Savinio*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.
- LAPINI L., *Alberto Savinio e il teatro: da «Les Chants de la mi-mort» a «Capitano Ulisse»*, in «Quaderni di teatro», 1979, n. 6.
- MONTALE E., *Savinio e la musica (1955)*, in *Con Savinio. Mostra bibliografica di Alberto Savinio*, Firenze, Electa, 1981.
- PEDULLÀ W., *Alberto Savinio scrittore ipocrita e privo di scopo*, Lerici, Cosenza, 1979, (nuova edizione, *Alberto Savinio*, Milano, Bompiani, 1991).
- PIERI M., *Le meraviglie della storia. Ancora sullo scrivere di musica*, in «Paragone letteratura», 1982, n. 390.
- PIETROMARCHI L., *Dal manichino all'uomo di ferro. Alberto Savinio a Parigi (1910-1915)*, Milano, Edizioni Unicopli, 1984.
- PISCOPO U., *Alberto Savinio*, Milano, Mursia, 1973.
- PORZIO M., *Savinio musicista. Il suono metafisico*, Venezia, Marsilio, 1988.
- ROOS G., *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti. Monaco - Milano - Firenze 1906-1911*, Bologna, Edizioni Bora, 1999.

- ROSOWSKY G. I., *Dittico "Capitano Ulisse" – "La casa ispirata"*, in «Il Castello di Elsinore», a. IX, 27, 1996.
- ROSOWSKY G. I., *Introduzione* in *Pariset-Savinio, Un'amicizia senza corpo*, Palermo, Sellerio, 1999.
- ROSOWSKY G. I., *La savinienne. Introduction à une vie de Mercure ou les prestiges du surréalisme*, in «Littérature», n. 108, décembre 1997, revue trimestrelle, Paris, Larousse, 1997.
- ROSOWSKY G. I., *Savinio: un auteur, deux écrivains*, in *De Marco Polo à Savinio. Ecrivains italiens en langue française*, études réunies par François Livi, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- ROSOWSKY G. I., *Dittico "Capitano Ulisse" – "La casa ispirata"*, in «Il Castello di Elsinore», a. IX, 27, 1996.
- RUBINO M., *Alberto Savinio e il mito di Edipo*, in «Maia», 1985, sett.-dic.
- SABBATINI M., *Ermafroditismo linguistico. Gli esordi di Savinio scrittore*, in «Antologia Vieusseux», rivista quadrimestrale, a. VI, n. 16-17, gennaio-agosto 2000, Firenze, Edizione Polistampa.
- SABBATINI M., *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*. Roma, Salerno Editrice, 1997.
- SANGUINETI E., *Alberto Savinio*, in *Studi sul surrealismo*, Roma, Officina, 1977.
- SAVINIO M., *Con Savinio. Ricordi e lettere*, Palermo, Sellerio, 1987.
- SECCHIERI F., *Dove comincia la realtà e dove finisce. Studi su Alberto Savinio*, Firenze, Le Lettere, 1998.
- SPAGNOLETTI G., *Attualità di Savinio*, in *Scrittori di un secolo*, Milano, Marzorati, 1974.
- STEAD E., *La Figure d'Ulysse entre Giorgio De Chirico et Alberto Savinio dans les années '20*, in *Et in fabula pictor. Peintres-écrivains au XX^{ème} siècle. Des fables en marge des tableaux*, dir. Florence Godeau, Paris, Kimé, 2006.
- TINTERRI A., *Savinio e lo spettacolo*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- TOGNELLI J., *Alberto Savinio*, in *Orientamenti culturali. Letteratura. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1963, vol. II.
- TORDI R., *Di Alberto Savinio e l'avanguardia* (con due lettere inedite a Prezzo-lini) in *Letteratura Italiana Contemporanea*, Appendice V, a cura di G. Mariani e M. Petrucciari, Roma, Lucarini, 1986.
- TORDI R., *Savinio secondo Montale*, in *Gli occhi dell'idolo, Ascendenze nietzscheane nella poesia italiana del primo novecento*, Roma, Bulzoni, 1992.
- TRAMUTA M.-J., *Savinio traducteur: des Dames Galantes de Brantôme à l'auto-traduction*, in *Écrivains-Traducteurs – La traduction à l'œuvre*, Presse Universitaire de Caen, 1998.

- USAI A., *Il mito nell'opera letteraria e pittorica di Alberto Savinio*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2005.
- VIVARELLI P., (a cura di), *Savinio. Gli anni di Parigi. Dipinti 1927-1932*, Milano, Electa, 1990.
- ZAMPIERI S., *Il punto su Savinio*, in «Bollettino '900 », n.1- 2, I e II semestre, 2002, versione disponibile su internet all'indirizzo telematico:<http://www2.unibo.it/boll900/numeri/2002i/Zampieri1.html>.
- ZANDRINO B., *L'eclisse del divino: il teatro di Alberto Savinio*, in *La letteratura in scena. Il teatro del novecento*, a cura di G. Barberi, Squarotti, Torino, Tirrenia Stampatori, 1985.
- ZACCARIA G. e D'INA G. (a cura di) *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, Milano, Bompiani, 1988.

Autori citati

- APOLLINAIRE G., *L'Esprit nouveau et les poètes*, (26 novembre 1917), ripubblicato in *Œuvres Complètes de G. Apollinaire*, Paris, Balland - Le-cat, 1965-1966, tomo III, pp. 900-910.
- APOLLINAIRE G., *Oeuvres poétiques*, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1971.
- BAUDELAIRE C., *Le spleen de Paris: Les Fleurs du Mal*, Paris, Éd. de Lodi, 2008.
- BENJAMIN W., *Angelus Novus*, a c. di R. Solmi, Torino, Einaudi 1981
- COCTEAU J., *Le Sacre du Printemps*, articolo incluso nella raccolta *Le coq et l'arlequin* (1918), in *Le rappel à l'ordre*, Paris, Librairie Stock, 1926.

Être soi-même et un autre dans une langue étrangère. Giorgio de Chirico et Alberto Savinio, l'expérience linguistique et identitaire entre France et Italie.

Dans l'histoire littéraire italienne tout entière se succèdent des écrivains qui pour différentes raisons, ont dû se confronter à la langue française dans leur œuvre. Pour la génération née entre le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècle, le bilinguisme est un des outils de la recherche identitaire de l'artiste déraciné, quête du Je littéraire et du Je national. Au sein de cette génération, l'écriture des frères de Chirico se révèle un champ d'investigation particulièrement riche des problématiques qui se nouent entre la France et l'Italie. Les enjeux du choix d'une langue pour un texte donné mais également de l'autotraduction – pour republication dans une autre langue mais également comme composante du processus d'élaboration d'un texte – seront abordés en détail notamment à travers l'étude des poèmes noyau d'*Hebdomeros* de de Chirico et de la *Vita di Mercurio* de Savinio. L'analyse de leur collaboration à «La Vraie Italie», nous a permis d'observer à la fois un aspect ultérieur de leur écriture bilingue et l'enjeu identitaire qui se lie au rapport entre France et Italie. Leur rapport constant avec la France, qui se manifeste à travers l'alternance de l'écriture en italien et en français est d'ailleurs le signe évident d'une identité enracinée avant tout dans la complexité culturelle de leur formation atypique. Une fois dépassé le problème du « Je biographique », leur œuvre essaye de refonder un « Je universel » qui nécessite pour s'exprimer une pluralité de langues.

Mots clés: Bilinguisme – France – Italie – Identité – Entrelangue – Altérité

Being oneself and someone else in a foreign language. Giorgio de Chirico and Alberto Savinio, the experience of language and identity between France and Italy.

The entire history of Italian literature shows author after author who, for differing reasons, felt the need to turn to the French language for the artistic expression of their works. My work herein aims in particular to analyse the experience and the work between the two languages of the de Chirico brothers, in order to discover the way in which their relationship with the French language and culture influenced and determined their literary works. The justification of my choice of authors to be studied are the actual works of the de Chirico brothers which have revealed themselves to be a vast field of research for the intertextual problems of the bilingual phenomenon; this is confirmed by the considerable volume of their poetic and literary works (especially to create *Hebdomeros* – de Chirico – and *Vita di Mercurio* – Savinio -). Equally as important is the collaboration of the de Chirico brothers with Papini's magazine «La Vraie Italie», which has allowed us to observe not only another aspect of their bilingual writing but also the evolution of their relationship with Italy and with France which is tied to the problem of identity. Their constant relationship with France which manifests itself through the alternation of writing in Italian and French is, in fact, a clear sign of an identity which has its roots above all in the cultural complexity of their atypical education. Once the problem of "I, biographer" has been overcome, their works try to re-establish an "I, universal" which, in order to express itself, requires a plurality of languages.

Keys words : Bilingualism – France – Italy – Identity – Intra-language – Alterity

Discipline: ITALIEN

ED 122 UFR Etudes italiens et roumains 1/5 rue Censier - 75005 PARIS

